LUIGI RUSSOLO

AL DI LÀ DELLA MATERIA

ALLA RICERCA DEL VERO
ALLA RICERCA DEL BELLO
ALLA RICERCA DEL BENE





LUCIANO FERRIANI EDITORE - MILANO

Industrie Grafiche A. NICOLA & C. - Milano-Varese - 1961

INDICE

Parte I — ALLA RICERCA DEL VERO

« A mia moglie donna colta e di alto sentire che mi fu sempre devota sostenitrice, ammiratrice e valida collaboratrice ».

LUIGI RUSSOLO

PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE

Nel 1938 la Casa Editrice - F.lli Bocca - Milano, presentava ai lettori italiani un volume di Luigi Russolo, Artista e Filosofo, dal titolo: « AL DI LA' DELLA MATERIA ». Il volume non presentava prefazione dell'autore!!!

Perchè nessuna prefazione?

Forse all'Autore non parve necessaria?!?!...

NO, Non fu così...

La prima edizione infatti fu edita all'insaputa dell'autore stesso il quale provò moltissimo dispiacere nel constatare i non pochi errori cosparsi nel volume e soprattutto vedersi tra le mani il libro stampato, mentre invece era in attesa delle bozze da correggere e così si trovò nella impossibilità di operare correzioni e di svolgere un suo personale ripensamento e un adeguato lavoro di lima.

***

Numerosi amici ed ammiratori di Russolo, con molta insistenza, hanno più volte espresso il desiderio di rivedere, in una nuova veste tipografica il

volume: « AL DI LA' DELLA MATERIA ». Si è tentato di accontentarli

Dico TENTATO perchè il compito non è stato nè facile nè privo di sacrifici

In questa nuova edizione sono state poste correzioni ed alcune brevi note, senza toccare minimamente il Pensiero dell'Autore.

***

Non si può tacere, ed è doveroso ricordarlo, che l'Autore LUIGI RUSSOLO alcuni anni dopo aver scritto il suo laborioso libro, ci confidava di aver errato in alcune cose, ma ci assicurava anche che tutto aveva fatto per un ottimo scopo: « Cercare di persuadere gli uomini a ristabilire il valore delle gerarchie: LO SPIRITO È SUPERIORE ALLA MATERIA ».

Mentre ringraziamo amici, lettori e tutti coloro che ci incoraggiarono in questo nostro lavoro, vogliamo prestare anche un grato ricordo agli scrittori illustri che con acume e passione vollero presentare su quotidiani e riviste il volume dell'indimenticabile RUSSOLO.

MARIA ZANOVELLO RUSSOLO

PARTE I

ALLA RICERCA DEL VERO

Capitolo I

Il comprendere

Pirro. — Sediamoci qui, vicino a questo arancio, e così potremo parlare, mentre il profumo delizioso dei suoi fiori ci inonda, e vedere quel ciliegio dove l'usignuolo va spesso a effondere le sue improvvisazioni liriche. Io ho insistito che tu venissi a vedere questo paese perchè è bellissimo; ma siccome l'uomo è sempre egoista, ho insistito anche per il piacere della compagnia di un vecchio amico come te, fisico di professione, se non di elezione.

Mani (ridendo). — Perchè dici: « non di elezione? »

Pirro. — Perchè mi pare che tu abbia sbagliato professione. Non ho mai incontrato un uomo di valore come te nella sua disciplina, che oltre e fuori di essa sia anche dotato di sensibilità; un individuo cioè capace di ammirare un bel paesaggio, di entusiasmarsi per una bella musica, di unire infine alle qualità dell'essere pensante anche quelle dell'essere sensibile.

Mani. — Non credo di formare un'eccezione. Credo di aver molti colleghi che amano la musica come me e che sono felici di poter passare i mesi della vacanza in campagna, in mezzo alla natura.

PIRRO. — Sì, molti certo; ma quanti di questi che amano l'arte e la natura le comprendono? Ah, comprendere, caro mio, comprendere veramente è cosa rara. Sto per dire rarissima. Questo me lo ha provato l'esperienza. Voglio parlartene.

Tu sai che verso il 1913 mi sono dato a ricerche di acustica per costruire strumenti musicali che avessero timbri nuovi. Non essendoci una divisione netta tra il fenomeno fisico che genera il suono e quello che genera il rumore, sono andato a cercare fra i rumori, timbri da intonare, cioè da regolare armonicamente in modo da formare vari strumenti musicali.

MANI. — Gli intonarumori. E ricordo anche le polemiche sollevate dalle tue esecuzioni, dai tuoi concerti in Italia e all'estero.

PIRRO. — Questo appunto mi servì per un'interessante esperienza sul comprendere. La cosa aveva sufficientemente agitato, come dicono i giornalisti, l'interesse del pubblico e quando incontravo qualche musicista ero sempre invitato a dare spiegazioni, ed io acconsentivo credendo che esse servissero a far *comprendere*. In sostanza insistevo sul fatto che fra suono e rumore, essendo prodotti dalle vibrazioni di un corpo, non esiste fisicamente, come causa, una differenza. Questo mi aveva fatto ricercare la possibilità di modificare il numero delle vibrazioni di un dato rumore, in modo da ottenere, con il timbro di un rumore tipo, tutta una serie regolare di vibrazioni in progressione ascendente o discendente, come nella scala diatonica e cromatica. Proseguivo dicendo che

essendo riuscito a questo, io potevo con i miei strumenti, cioè con un dato numero di rumori tipici come timbro, eseguire sia una scala diatonica, sia una scala cromatica e qualsiasi salto in terza, quarta, quinta eccetera; che cioè io potevo con un rumore intonato eseguire una monodia o melodia. Ti pare chiaro?

MANI. — Chiarissimo.

PIRRO. — E' certamente chiaro e così pare a te che sei un fisico, e amatore di musica nel medesimo tempo; e così pareva anche a me allora. Ma dovetti ricredermi. Io finivo la mia spiegazione invitando i miei ascoltatori, quasi sempre musicisti, a sentire questi strumenti. Fatti funzionare, non appena cambiavo il tono o eseguivo una scala, un passaggio qualunque, grande meraviglia, sorpresa, stupore perchè il timbro del rumore *cambiava di tono!* La prima volta pensai di non essermi spiegato bene e allora cercai nelle mie successive spiegazioni di insistere in modo particolare sul fatto del cambiamento di tono ripetendo e domandando: « Ha capito »? La risposta era sempre: « Perfettamente ». Andavamo a sentirli. E davanti allo strumento e quando io cambiavo il tono o la nota, uguale sorpresa, uguale maraviglia, uguale stupore perchè lo strumento *cambiava di tono!* Dopo ripetute volte, la cosa mi impressionò, tanto più che il medesimo fatto accadeva con diversi personaggi. Fatta questa esperienza con molti musicisti, tanto con i più illustri, quanto con quelli di maggior ingegno (non sempre le cose coincidono) italiani e stranieri, il risultato si è fissato alla

mia attenzione. Dubitare della facoltà di comprendere di queste persone era un po' azzardato. Ma il fatto restava; nessuno aveva capito (prima di averli sentiti) che questi strumenti cambiavano il tono in una maniera completamente intonabile come tutti gli altri strumenti musicali. Le conclusioni che ne potevo ritrarre erano due: o io non mi sapevo spiegare o gli altri non sapevano comprendere. Ora, data la semplicità del soggetto da spiegare e la mia facilità di parola e la più volte constatata e lodata mia chiarezza di esposizione, non potevo che escludere la prima ipotesi ed accettare la seconda. E' più facile trovare la colpa negli altri che in se stessi! Ora bisogna notare che eravamo di fronte ad un pregiudizio da vincere ben radicato, che cioè suono e rumore siano estremi necessariamente antitetici. Questo pregiudizio poteva sicuramente imbrogliare le cose nel senso che si preferiva o dubitare delle mie parole, che contraddicevano questo pregiudizio, o non fare lo sforzo mentale per combatterlo, ed ammettere il mio ragionamento. Ma se queste possono essere attenuanti non tolgono nulla alla gravità della non comprensione.

MANI. — Certo, era questa la ragione.

PIRRO. — Probabile; ma ti prego di considerare che davanti allo sforzo per comprendere qualsiasi problema ci si possa presentare, le condizioni sono quasi sempre le stesse. Quando dobbiamo fare uno sforzo per comprendere, o semplicemente per richiamare almeno la nostra attenzione, ci troviamo sempre di fronte ad un fatto o ad una cosa che non conoscia-

mo. E qualunque esso sia, noi avevamo nella nostra memoria o il nulla in proposito, o qualche conoscenza o credenza contraria alla nozione da comprendere. Il meccanismo quindi per comprendere richiede, per così dire, un'azione in due tempi:

1° - Sgombrare il terreno da credenze contrarie se esistono, e rendere, questo terreno, atto ad accettare quanto dobbiamo comprendere.

2° - Fare il vuoto nella nostra mente, scartando idee estranee per fissarci nell'idea o conoscenza nuova. Non ti pare?

MANI. — Evidentemente.

PIRRO. — E non ti pare che questo sgombrare il terreno e fare il vuoto nella nostra mente equivalga a dire a se stesso: io ho cognizioni errate, nel primo caso, ed io non ne so nulla, nel secondo?

MANI. — Certamente.

PIRRO. — Il che poi equivale in entrambi i casi ad un atto mentale di umiltà.

MANI. — Se vuoi chiamarlo così, certo.

PIRRO. — Non vedo come si possa chiamarlo diversamente. Bisogna dire a se stessi: io conosco male o io non conosco nulla. Queste confessioni implicano fatalmente un atto di umiltà, sia pure breve, sia pure istantaneo, se vuoi, ma sempre atto di umiltà.

MANI. — E' così.

PIRRO. — Ebbene, mio caro, quanti uomini credi tu capaci di questo atto di umiltà quando si trovano a dover comprendere qualche cosa, non importa quale?

MANI (ridendo). — Veramente sì, non credo siano molti!

PIRRO. — Quando io da questa esperienza venni alla conclusione che il comprendere e comprendere bene è raro, per non incorrere nello stesso errore di quelle sullodate sommità musicali, mi imposi come disciplina il comprendere e il comprendere bene. Allora ero ancora giovane e con fortissimo desiderio di divenire « qualcuno » non per gli altri, ma per me stesso rispetto agli altri, e poichè la mia attività allora era rivolta soprattutto all'arte, mi proposi di comprendere le opere d'arte a fondo. E' ora molto interessante studiare il fatto « *comprendere* » come prima tappa del conoscere e quindi del sapere.

Nietzsche e lo spirito

Possiamo trovare esempi di non comprensione nella filosofia e ne troviamo subito uno in quella filosofia che si è particolarmente preoccupata di criticare se stessa nei suoi predecessori. Filosofia che se ha saputo criticare e ha cercato di demolire, non ha saputo edificare. Prendiamo il Nietzsche e la sua critica alla dogmatica; nel pensiero prendiamo il Cristianesimo e Platone e tutta la filosofia dello spirito [1]. Una delle basi di Nietzsche per combattere lo spirito è che questo, secondo lui, è in contraddizione con la vita e (particolarmente per il Cristiane-

[1] Nietzsche dice: « *La elevazione del tipo umano può avvenire superando gli ideali unilaterali del santo (che ama), del filosofo (che sa), dell'artista (che crea) e riunendo le tre possibilità in una sola persona; questo è stato il mio fine pratico fin qui* ». Ma nel santo, nel filosofo e nell'artista è lo spirito che ama, sa e crea.

simo) nega *la vita*. Ora precisamente qui si riscontra l'errore di comprensione dello spirito.

Lo spirito è l'origine stessa della vita! Tutte le manifestazioni della vita; volontà, energia, la dinamica stessa della vita non sono che effetti dello spirito.

Qui si suppone che la filosofia dello spirito, e la credenza in esso, debbano portare alla inattività, alla contemplazione passiva, alla mistica estatica, all'inerzia! Errore di comprensione, o comprensione limitata e parziale dello spirito stesso!

Senza entrare in una profonda analisi sull'origine del pensiero, possiamo ammettere che è una emanazione dello Spirito, che si manifesta nella mente dell'uomo. E vediamo subito che all'origine di tutti i nostri atti, quelli che costituiscono precisamente *la vita*, sono gli impulsi del pensiero.

Prima che io faccia anche il gesto più semplice — alzare un braccio — io ho pensato di alzare quel braccio. Io ho già eseguito nella mia mente, nel mio spirito, quel gesto prima che il braccio faccia quel movimento che fa parte di tutto quell'assieme che è la vita!

Come si può affermare che lo spirito sia la negazione della vita? Ne è l'origine.

E Nietzsche è uno dei rappresentanti di tutta quella filosofia demolitrice che ha prodotto la nostra società in questi ultimi tempi; filosofia che ha modellato il suo pensiero sulla società stessa, la quale, basata unicamente sulla materia e le sue leggi, nega praticamente lo spirito perchè non lo comprende.

Entriamo in un altro campo: nel campo della psicologia sperimentale (che è molto poco psicologia ed è una specie di fisiologia del cervello e dei nervi). Si era trovato che il pensiero, o meglio l'emissione del pensiero è accompagnata da un aumento di temperatura del cervello, o di certe cellule del cervello. Che ne hanno concluso gli psicologi sperimentali?

Che il lavoro di queste cellule accompagnato dall'aumento della temperatura dà origine al pensiero!

Ecco un fatto non capito.

Premettiamo che infinite altre cause possono originare un aumento di temperatura del cervello: trauma, febbre, lavoro muscolare generale del corpo, posizione del corpo che richiami molto sangue al cervello eccetera.

Possibilità quindi di errore nell'attribuire ad una causa specifica ed unica, quello che può essere originato da infinite altre cause. Ma oltre ad un gratuito ed arbitrario assegnamento ad una causa, dove ce ne possono essere molte, si può qui obbiettare che si può anche essere incorsi nell'errore più grave e grossolano di aver scambiato per causa quello che è effetto.

Se si obbiettasse che l'aumento della temperatura non è la causa o l'origine del pensiero, ma che il pensiero, passando e investendo il cervello ne aumenta la temperatura non diversamente da come fa una corrente elettrica in un filo o in una massa metallica?

Ecco così che quell'aumento di temperatura non è più la causa o l'origine del pensiero, ma è l'effetto del pensiero che si manifesta attraverso il cervello. (2) Ecco come il comprendere può essere l'inizio del conoscere e quindi di tutto il sapere.

I sensi, le scienze, le arti.

Non richiamerò alla tua memoria le infinite questioni sollevate sul problema del conoscere, e i vari atteggiamenti che l'intelletto umano ha assunto in riguardo, attraverso filosofie ed epoche diverse. Possiamo senza essere nè materialisti nè idealisti ammettere che la base di ogni cognizione del mondo materiale che ne circonda è data dai sensi che, per così dire, ci portano a contatto con le varie categorie dei fenomeni che avvengono attorno a noi. Sei d'accordo su questo?

MANI. — Certo!

PIRRO. — E si può dire che ognuno dei cinque sensi che l'uomo possiede ha servito come base all'*homo sapiens* per costruirvi sopra una disciplina scientifica e parallelamente un'arte. Così la vista ha dato all'uomo come scienza l'ottica, e come arte le arti figurative: pittura, scultura e architettura; l'udito ha dato l'acustica come scienza e la musica come arte.

Il tatto ha dato come scienza la scienza del calore

---

(2) I moderni risultati della fisiologia contraddicono anche la suddetta teoria dei materialisti. Non si è potuto constatare nemmeno durante il più intenso lavoro intellettuale alcun aumento del metabolismo!

e come arte in parte la scultura, e intesa come senso generale di movimento, la danza.

L'organo che rappresenta il gusto, la lingua, ha servito come scienza direttamente a poco, se non vuoi mettere fra la scienza la gastronomia; ma indirettamente dobbiamo a quest'organo l'origine della parola, con tutto ciò che questa ha rappresentato per la scienza, e all'arte ha dato la poesia e il canto.

L'odorato ha servito molto alla chimica e come arte ha dato la profumeria.

Mani. — Certo, è così.

Pirro. — Si può dunque dire che i sensi ci hanno dato la possibilità di penetrare e conoscere i misteri del mondo che ne circonda. Ma questo solamente per il mondo materiale.

Mani. — Perchè dici solamente per il mondo materiale?

Pirro. — Lo dico per richiamare la tua attenzione sulla cosa.

Mani. — Mi pare ovvio!

Pirro. — Ma ti pare che il mondo materiale sia *tutto* il mondo?

Mani. — Non capisco.

Pirro. — Sei troppo fisico in questo momento! E tutto il mondo che abbiamo dentro di noi?

Mani. — Hai ragione; ma si parlava di sensi, e di sensi non ce ne sono altri, almeno nell'uomo.

Pirro. — Ed è qui l'errore. Bisogna invece dire che si sono sfruttate fino all'inverosimile le possibilità dei sensi che ci davano i mezzi per conoscere il *mondo fuori di noi* e che nulla o pochissimo si è fatto per sviluppare i sensi che noi abbiamo per conoscere il

mondo che è dentro di noi. E quando dico questo non intendo solamente il nostro corpo come macchina vivente. L'anatomia, la fisiologia, la biologia hanno fatto per conoscere il nostro corpo quanto hanno fatto su per giù le altre scienze per l'universo. Intendo infine quella grande scienza e grande arte nel medesimo tempo, che è o dovrebbe essere nata dall'imperativo: *nosce te ipsum* che malgrado la notorietà e l'antichità del motto, non ha avuto, nella nostra epoca, meno ancora forse che nell'antichità, un adeguato sviluppo.

MANI. — Ma si è anche sempre detto che era la cosa più difficile a conoscere!

PIRRO. — La difficoltà dell'impresa avrebbe dovuto far aumentare il lavoro, gli studi e gli sforzi. Ed è invece proprio in questo campo che noi moderni così superbi e così pronti a proclamare i nostri progressi e la nostra superiorità sugli antichi, ne sappiamo sicuramente meno di loro.

Intanto mi preme fare una osservazione. Nel nostro corpo esistono altri sensi ai quali non si è data l'importanza che hanno, e sono nondimeno sensi assolutamente fisici e materiali; ma forse perchè interni non hanno offerto facilità di ricerche e di studi. Questi sono il senso muscolare ed il senso che ci avverte della fame e della sete e nel medesimo tempo del loro contrario: la sazietà. Alcuni fisiologi dicono che con questi noi acquistiamo solamente la conoscenza degli avvenimenti e degli oggetti che appartengono al mondo interiore. Si direbbe che

questi due ordini di sensi siano il simbolo delle nostre possibilità di conoscenze soggettive ed oggettive.

E mentre la scienza si è affannata a sviluppare le condizioni che si riferiscono al gruppo dei sensi che ci danno le sensazioni del mondo esterno, nulla ha fatto per sviluppare gli altri; tutto per l'oggettività, nulla per la soggettività; tutto per conoscere l'universo, nulla per il *nosce te ipsum;* tutto per il macrocosmo, nulla per il microcosmo. Nulla quindi o ben poco è stato fatto per la parte mentale e spirituale, per la parte anima.

La medicina e le sue ricette attraverso i tempi.

MANI. — Questa la si è negata.

PIRRO. — Già, è più facile negare, che confessare di non comprendere o di non conoscere. Comunque sia, nel mentre è indubitato che non si può in buona fede negare i progressi fatti nelle scienze materiali, quelle che corrispondono al gruppo dei sensi sui quali basano le nostre possibilità oggettive è facile, corrente e anche dimostrabile il poco progresso della scienza che tratta dell'uomo e delle sue malattie: la medicina.

MANI. — Ma qualche progresso è pure stato fatto anche in questa scienza!

PIRRO. — Quello che si può constatare è che la medicina ha fatto dei progressi solo nel campo dell'igiene e della profilassi, cioè nel campo della difesa e della preservazione del *corpo* dalle malattie. E si spiega:

siamo nel campo strettamente materiale. Voglio dire che bacilli, microbi, infezioni sono visibili e materiali, se ne può seguire lo sviluppo o la scomparsa, e il loro studio, essendo divenuto una scienza completamente materiale, ha progredito. Ma nello studio delle forze sconosciute che agiscono dietro la materia organizzata (forze che si hanno tutte le ragioni per credere esistenti e reali) nessun progresso è stato fatto.

Nel campo del guarire, la storia della medicina è desolante.

Se, come dice Pascal, « tutta la successione degli uomini durante la serie dei secoli può essere considerata come un medesimo uomo che sussista e impari di continuo », se questo ritroviamo vero per tutte le discipline dell'umano sapere, si è stupiti di constatare che la medicina fa eccezione a questa regola in molte epoche della storia. Secondo Ippocrate, la medicina deve affidarsi alla *vis medicatrix naturae*: la medicina è l'interprete e il ministro della natura: *natura sanat, medicus curat.* Attribuiva la più grande importanza alle prescrizioni igieniche ed ai regimi nelle malattie. Voleva che i febbricitanti assorbissero molto liquido, prescriveva vomitivi, lavativi e purgava con latte d'asina bollito o con elleboro; apprezzava il salasso, bagnava i pneumonici per facilitare loro la respirazione e la diuresi, incideva gli ascessi del fegato. La cosa poi più importante per lui non era tanto la medicina quanto la scelta del momento in cui la si faceva intervenire. Aveva in complesso delle direttive che la scienza d'oggi

può nel suo assieme accettare pienamente. Axlepiade di Bitinia la cui divisa era: « Guarire presto in modo sicuro e piacevole », condannava i vomitivi e in loro vece prescriveva i clisteri; biasimava l'uso di tutte le droghe; consigliava l'astinenza dalla carne, le frizioni, le passeggiate ordinate secondo un regolamento. Gli si dava il soprannome di « ordina acqua chiara » ed egli era fiero del nomignolo. Il suo principale agente terapeutico infatti consisteva nei bagni, dei quali immaginò più di cento varietà, tutte gradevoli. Questo mi fa ricordare la voga che ebbero le famose cure acquatiche del Kneipp. Galeno che fu messo a pari di Ippocrate e la cui autorità indiscussa durò fino al XVII secolo, aveva una medicina abbondante con tutti i rimedi possibili e immaginabili ed era in completo disaccordo con Ippocrate tanto che se ne è fatto un detto: « Dove Ippocrate dice sì, Galeno dice no! ». Dopo di lui, si dice che la medicina sia decaduta a Roma e se dobbiamo credere a Plinio, troviamo modi di guarire strani e assurdi.

Ne citerò alcuni: il brodo bianco risana i malati di tumori; ma il rimedio va somministrato a digiuno da una giovinetta nuda (se il malato non guarirà avrà almeno avuto una simpatica visione). Le cipolle, dice Persio, prevengono l'idropisia. L'orina umana ebbe sempre fama di essere un eccellente rimedio. Ferone, figlio di Sesostri, re d'Egitto, divenne cieco; gli si promise la guarigione se si fosse lavato gli occhi con l'orina di una donna fedele al marito. Si cercò invano in tutto l'Egitto chi rispondes-

se alle condizioni volute; la regina stessa non era indicata per fornire il prezioso liquido. Finalmente l'umile compagna di un povero giardiniere fu trovata degna d'offrire il medicamento. Ferone guarì! Sposò la sua guaritrice e fece bruciare le signore della corte che non avevano potuto fornire il liquido indispensabile alla guarigione!

Dopo la medicina romana venne quella araba che coltivò l'astrologia, l'uroscopia, l'alchimia; salvò dall'oblio i libri e la cultura greca e introdusse nuovi medicamenti; Ma abusò di formule complicate e fece sforzi per reagire contro l'esagerazione dei purganti e del salasso. Ebbe una grande influenza sulla scuola salernitana.

Un suo chirurgo, Ruggero, immaginò il prosciugamento delle piaghe con tubi di scorza.

Ed ora veniamo al medio evo. Qui la vita intellettuale è confinata nei monasteri e i monaci, soprattutto i Benedettini, si dedicano a trascrivere le opere scientifiche e letterarie greche e latine sfuggite alla lenta distruzione del tempo e a quella più rapida degli uomini. Sin dal VI secolo la regola di San Benedetto imponeva ai suoi aderenti il compito di copiare i manoscritti. E per il fatto che il clero regolare e secolare dominava le masse col suo sapere, era chiamato ad esercitare la medicina. I monaci davano consulti dalle loro celle ed erano chiamati medici reclusi. Ho veduto, dice uno storico dei tempi, mastro Tacquet che su tre uncini teneva infilate ricette di medicina: in uno quella di *succo rosarum* e di *diacarthami;* al secondo erano appun-

tate prescrizioni per i salassi, al terzo quella per i clisteri. Ora quando da un finestrino aveva giudicato quale rimedio occorresse al malato, staccava da questo o da quell'uncino la ricetta per il salasso o per il clistere o per la medicina. Fra i rimedi di questa epoca se ne trovano di incredibili e molti.

Esempio: per l'insonnia Gilberto d'Inghilterra consiglia di attaccare una scrofa al letto dell'ammalato. Ponendo la notte, delle cipolle davanti alla porta del vicino, i calli che si hanno ai nostri piedi passano ai suoi.

Questo bagaglio medioevale durò molto più a lungo di quanto si possa credere.

A spiegare tante ricette assurde fra poche meno assurde si può parlare di superstizione, di credulità, di ignoranza. Ma che si deve dire quando vediamo i più abili medici — quali troviamo addetti a curare i re di Francia — ridurre le cure a sole tre: salassare, purgare, clisterizzare? Dice Maurice Reynaud: « La Facoltà di medicina di Parigi è un frammento del XVI secolo dimenticato nel XVII ».

In un anno Bouvard, proto-medico di Luigi XIII fece ingoiare a questi 215 medicine, praticare 212 lavativi e lo salassò 47 volte.

Luigi XIV dal 1667 al 1715 resistette a 38 salassi, a 2000 purghe; fu tormentato col ferro e col fuoco, assorbì parecchie libbre di chinachina, esperimentò tutti i cordiali, tutti i giulebbi, tutti gli impiastri, tutti gli specifici possibili ed immaginabili.

« *Mais si maladia - Opiniatra - Non vult se garire -*

« Quid illi facere? Clysterium donare - Postea sei-
« gnare - Ensuita purgare - Reseignare, repurgare et
« reclysterisare ».

N.B. - Il lettore che volesse divertirsi a conoscere molti di questi strani e assurdi metodi di cure, legga: « Da l'empirismo verso la ragione » del Dott. Mousson - Lananze.

I guèrisseurs

MANI. — Al pensare che per guarire si sono fatte di queste cure, che evidentemente qualche volta ottenevano la guarigione, (perchè non si può ammettere che non si siano guariti ammalati in tutti i tempi), c'è veramente da far dubitare dell'efficacia di tutti i medicamenti!

PIRRO. — Mi pare che nella medicina sia evidente in modo particolare l'errore di non aver tenuto conto che nell'uomo non esistono solo i cinque sensi che ci pongono a contatto col mondo esterno. Qui, più che nelle altre scienze, l'oggettività dell'indirizzo scientifico è un errore. Che si è fatto nella medicina per sviluppare o semplicemente per porre attenzione proficua ai sensi interni, che ci avvertono della condizione del nostro corpo?

Sviluppare al massimo il *nosce te ipsum*, non era solo compito della filosofia e della psicologia le quali se ne occuparono più di ogni altra scienza; era compito essenziale della medicina. Ma la medicina ha per così dire diviso l'uomo in due sezioni: parte fisica materiale e su questa ha infierito in tutti i modi — come abbiamo visto — e sezione menta-

le psichica o spirituale per la quale solo da poco ha preso un certo interesse.

Ora se, come tutto fa credere e pare che anche i biologi incomincino ad accorgersi, nel corpo esiste *una forza vitale*, non catalogabile fra le forze fisiche, che agisce per far lavorare le cellule e per ricostituirle — come si vede nelle ferite — o per rinforzarle e rimetterle nella normalità, e la medicina non la conosce e non sa agire su di essa, è logico e si spiega come non sia constatabile alcun progresso sicuro e reale nella medicina!

E poichè d'altra parte infiniti *guérisseurs* magnetizzatori ed empirici, agendo più sul campo dello spirito che sul corpo ottengono molte volte, con risultati constatati reali successi di guarigione, bisogna ben concludere che questa forza vitale che guarisce esiste e che il torto della medicina ufficiale è di ignorarla. E come pare evidente che su questa forza vitale agisca direttamente lo spirito, è errore capitale della medicina misconoscere il potere dello spirito e non usarlo quindi nelle cure. La storia dei *guérisseurs* magnetizzatori ed empirici non ufficiali ricca di guarigioni provate, (quando almeno è provabile una guarigione ed il suo perchè, sempre difficile) è però meno desolantemente contradditoria di quella della medicina ufficiale.

E poichè nell'uomo, ciò che è meno conosciuto o più misterioso, è precisamente quello che non è compreso nella parte materiale, e che sta o dietro o sopra di questa, io ho preparato per oggi la possibilità di vedere, con qualche esperienza, alcuni lati

di questo al di là della materia del corpo, che credo ti potranno interessare.

Non appena sarà venuta una signora che ha grande sensibilità al magnetismo, ti farò assistere a qualche esperimento di lucidità o chiaroveggenza. Sono sicuro che ti interesseranno. Mi hai detto questa mattina che hai ricevuto una lettera: ti interessa la persona che ti ha scritto?

MANI. — Se mi interessa? In che senso?

PIRRO. — Sapere che carattere ha, che pensa, che cosa fa eccetera.

MANI. — Mi interessa. E' una mia cugina.

PIRRO. — Benissimo allora; le cugine sono sempre interessanti!

MANI. — E' una brava figliola, ma non c'è fra noi che la parentela!

PIRRO. — L'importante è che tu la conosca bene per poter giudicare quello che dirà la signora, nel sonno, a suo riguardo.

MANI. — Allora tu la ipnotizzerai?

PIRRO. — No, io la magnetizzerò e dopo averla addormentata profondamente la manderò con la lettera che hai ricevuto, a trovare tua cugina.

MANI. — Esiste una differenza fra ipnotizzare e magnetizzare?

PIRRO. — Enorme. Ma di questo parleremo dopo. Dammi ti prego la lettera di tua cugina, così con la busta come sta. Non la leggerò (ridendo) non temere!

MANI (ridendo). — Figurati!

SOGG. (con voce leggera e come velata, ma perfettamente udibile). — Sì.

PIRRO. — Vi sentite bene?

SOGG. — Sì.

PIRRO. — Siete disposta, se vi do una lettera, a dirmi qualche cosa sulla persona che l'ha scritta?

SOGG. — Provate.

PIRRO (prende il foglio scritto e piegato come sta, lo pone sulla fronte della signora). — Dopo qualche minuto la signora dice: « No, non vedo. Mettetela nella mano sinistra ». (Pirro prende la lettera e la colloca nella mano sinistra della signora, fra il pollice e le altre dita. Attesa di circa un minuto).

SOGG. — Non mi piace.

PIRRO. — Che cosa non vi piace?

SOGG. — Questa signora!

PIRRO. — Perchè? Che cosa non vi piace?

SOGG. — Il carattere della signora.

PIRRO. — Perchè, è cattiva?

SOGG. — No, tutt'altro, ma non ha nessuna fermezza, non sa che voglia, è sempre incerta, non si decide mai a niente.

PIRRO. — Che sta facendo adesso?

SOGG. — E' a letto.

PIRRO. — A letto a quest'ora?

SOGG. — Ha dolori alla spina dorsale e alle gambe.

PIRRO. — Mi potete dire di che genere sono questi dolori?

SOGG. — Pensa all'automobile. E' stata investita da un'automobile.

PIRRO. — E' grave?

SOGG. — No, non pare.

PIRRO. — Vi prego di osservare attentamente. Ha qualche frattura?

SOGG. — No. Temono ci sia una frattura; ancora non è stata fatta la radioscopia, ma questa non rileverà nulla.

PIRRO. — Allora non c'è frattura?

SOGG. — No, è solo fortemente contusa.

PIRRO. — Dove?

SOGG. — Alla spina dorsale all'altezza dei reni.

PIRRO. — Guarirà?

SOGG. — In un organismo predisposto come il suo, il contraccolpo che ha avuto può portare alla malattia di Pott.

PIRRO. — La signora è debole di polmoni? E' ammalata di polmoni?

SOGG. — Non è ammalata, ma è sempre stata debole.

PIRRO. — Vi prego di osservare attentamente. E' veramente probabile la malattia di Pott?

SOGG. — Ora l'energia nervosa non circola bene attraverso il midollo spinale, bisognerebbe rinforzare tutto l'organismo, è molto depressa moralmente. Bisognerebbe anche sollevare il morale.

PIRRO. — Mi potete dire se guarirà?

SOGG. — Sì, guarirà, ma sarà cosa lunga.

PIRRO. — Una cura magnetica le farebbe bene?

SOGG. — Sì, ma fatta sul posto.

PIRRO. — Da lontano, da qui non le posso far niente io?

SOGG. — Sì, potete darle forza e sollevarle il morale.

PIRRO. — Siete stanca?

SOGG. — Sì.

Pirro che durante questo tempo ha sempre tenuto

la mano destra sullo sterno della signora, leva la mano e dice « Ora vi risveglio ». Dopo averla risvegliata, lascia la signora a riposarsi e torna con Mani in giardino.

PIRRO. — E così? Mi dispiace che tu abbia avuto una notizia non lieta su tua cugina!

MANI. — Sono tanto meravigliato e non so che pensare!

PIRRO. — Vorresti dire anche che non sai se devi credere!

MANI. — A dir la verità, sì.

PIRRO. — Lo so, è così. Il dubbio si affaccia subito alla nostra mente davanti ad una esperienza come questa. Per me, che conosco il soggetto, che ho fatto con lui molte sedute magnetiche di visione a distanza e di diagnosi di persone lontane, quello che ha detto la signora è sicuro e lo credo; ma non pretendo di far passare in te così, senz'altro, la mia convinzione. Bisogna avere le prove che quello che ha detto è vero. Le avremo. La rivelazione che tua cugina è a letto per un investimento d'automobile ha cambiato, come puoi immaginare, il corso delle domande che volevo fare. Io avrei cercato di far descrivere più a fondo il carattere, le abitudini, la vita di tua cugina per poter vedere se concordano con quanto tu sai di lei. Invece con la notizia inaspettata di questo investimento ho insistito per averne la diagnosi. Del resto fra tre o quattro giorni noi potremo sapere qualcosa di positivo da tua cugina stessa. Io ti consiglio di scriverle oggi, domandandole una informazione urgente in modo che sia costretta a rispondere subito.

MANI. — Si potrebbe telegrafare!

PIRRO. — Non te lo consiglio. Potrebbe rispondere telegraficamente e non avremmo particolari. Bisogna che lei non dubiti che tu sai del suo accidente e che nel medesimo tempo debba rispondere subito o, se non lo può fare lei, faccia rispondere da qualcuno. Così noi avremo notizie sul suo stato e la conferma di quanto abbiamo saputo magneticamente.

MANI. — Hai ragione. Scrivo subito.

PIRRO. — Va benissimo. Ora a noi non resta che spedire la lettera ed aspettare. Ecco, la signora viene. Non parlarle di quanto disse nel sonno. (La signora dopo i saluti parte).

MANI. — Ed ora vorrei sapere il perchè della tua raccomandazione.

PIRRO. — La ragione mio caro è questa. Non bisogna mai raccontare al soggetto ciò che dice nel sonno. Del resto vedi che lei non ha mostrato la minima curiosità di saperlo.

MANI. — E' vero; è molto strano però.

PIRRO. — E' rarissimo che i soggetti, veramente buoni magneticamente, come è la signora, dimostrino curiosità per quello che dicono durante il sonno magnetico. Sarebbe pessima cosa risvegliare in loro questa curiosità. Si corre pericolo di renderli vanagloriosi e di stuzzicare il loro amor proprio; questo a lungo andare renderebbe poco veritiere e di conseguenza poco attendibili le loro risposte.

MANI. — Perchè?

PIRRO. — Rispondere in modo sicuro è un po' difficile. Ma è certo che anche nello stato di sonno profondo, la personalità del soggetto sussiste completa con le

sue caratteristiche. Allora abituando il soggetto a credere che le sue risposte sono interessanti o straordinarie, ove si trovasse a non poter rispondere, per non disilludere il magnetizzatore potrebbe essere tentato di rispondere a caso. E tu hai notato che io ho detto sempre « potete rispondere? » Dal sonno profondo che dà la chiaroveggenza, si possono avere risposte meravigliose sempre a patto di saper fare le domande. Rivolgere solo domande alle quali il soggetto possa rispondere, e non credere che alle risposte che può dare. Non domandare l'impossibile. Invece è proprio quello che si fa generalmente, si domandano, soprattutto per l'avvenire, cose alle quali è impossibile si possa rispondere.

MANI. — Ma mi pare che per le cose che riguardano l'avvenire, ogni domanda implichi una risposta impossibile a darsi.

PIRRO. — Apparentemente sì, in realtà no. Questo stato del sonno profondo magnetico, che noi studieremo meglio in seguito, dà veramente la possibilità in certi casi e in certe condizioni di poter predire con sicurezza — dico con sicurezza — l'avvenire. E nella nostra seduta di oggi noi abbiamo avuto una predizione di quelle sulle quali si può contare.

MANI. — Quale?

PIRRO. — La signora ha detto che tua cugina sarebbe guarita, sebbene non presto, ma guarita completamente senza conseguenze.

MANI. — E' vero, non ricordavo. E credi che questa previsione sia attendibile?

PIRRO. — Assolutamente. E' facile dartene le ragioni.

Il soggetto nel sonno profondo è in contatto, più che visivo, spirituale, con la persona di cui tiene in mano la lettera e può vedere, sentire, rendersi conto di quello che succede in lei mentalmente, spiritualmenre e di riflesso quello che succede nel suo corpo; può quindi giudicare del danno causato dalla malattia, in questo caso, dalle contusioni e della resistenza che a questo male può opporre il corpo e giudicare delle possibilità della guarigione.

MANI. — La spiegazione è senza dubbio logica, ma...

PIRRO. — Ma è sempre un fatto misterioso, vuoi dire?

MANI. — Sì, press'a poco.

PIRRO. — Di tutto questo io preferisco parlare fra quattro o cinque giorni, quando avremo la prova che quanto disse oggi il nostro soggetto è verità! Per me che ho fatto con esso l'esperimento di oggi — cioè una diagnosi a distanza di mille chilometri, una diecina di volte, e sempre — dico sempre — con la precisione assoluta della diagnosi confermata poi da lettere — per me, dico, non c'è bisogno di aspettare risposta per credere. Ma per te lo capisco; ci sono tutte le ragioni per il dubbio e per l'incredulità. A me accadde lo stesso la prima volta che assistetti ad una simile diagnosi; per credere ho dovuto aspettare la conferma.

Il mesmerismo

Da quando mi sono occupato di questi fenomeni mi sono formato una biblioteca sulla materia: e mi sono accorto che la letteratura in proposito si può

dividere in due categorie nettamente distinte. Una letteratura ufficiale o medica o positivista o scientifica, come vuoi chiamarla, ed una non ufficiale, non riconosciuta dalla prima, nella quale però trovi i nomi e le opere di coloro che veramente hanno fatto scoperte ed hanno fatto progredire questa branca della scienza. La scienza ufficiale, nella storia del magnetismo e dell'ipnotismo, ha avuto preconcetti, presuntuosa e balorda testardaggine e incredibile cecità (3). Tu sai che l'iniziatore di questa scienza nei tempi moderni è stato Mesmer. Nell'antichità tutto prova che il magnetismo era conosciuto e praticato con molta maggior profondità e con molto più successo che non ai giorni nostri. Ma allora non era rivelato ad alcuno e veniva tramandato solo fra certe caste come quella dei sacerdoti che lo tenevano gelosamente secreto ed era non solo difficile, ma anche pericoloso tentare di conoscerlo. Così era per esempio nei sacerdoti egiziani, così nei bambini indù, così era nei maghi persiani eccetera. Si deve, pare, all'incendio della famosa biblioteca di Alessandria, causato la prima volta dalle truppe di Cesare, se noi dobbiamo tanto penare per svelare le conoscenze, che tutto fa credere profondissime, che gli antichi avevano in merito. I neoplatonici e gli gnostici pare siano stati gli ultimi ad essere addentro in queste secrete cose. Ma le persecuzioni contro di loro dei

---

(3) Oggi non è più così. Intorno alla fanciulla di Perugia si sono raccolti nel marzo 55 medici di varie branche per studiare ai lumi della scienza i fenomeni magnetici e di chiaroveggenza di questa giovinetta.

cristiani primitivi e poi della chiesa nel medio evo — e la sorte che spettava ai maghi, agli astrologi e indovini eccetera, ha fatto sì che quel poco che si sapeva e che era rimasto delle antiche conoscenze, fosse troppo pericoloso per essere svelato: poteva andarci di mezzo la vita.

Così tutte queste conoscenze venivano nascoste dietro simboli o alterate da false spiegazioni o mescolate e confuse a superstizioni. Tutto ciò ha finito col formare la cosiddetta scienza occulta, che per mantenersi tale divenne veramente impenetrabile. Figurati poi che uno degli assiomi dei cultori di scienze occulte era questo: il discepolo ucciderà il maestro, o l'iniziato ucciderà l'iniziatore! Con queste idee e con l'Inquisizione e il Santo Uffizio queste conoscenze non potevano che restare occulte! Ad ogni modo Mesmer ebbe il merito di rimettere in campo il magnetismo animale, nome che il padre Kircher aveva già usato nel Seicento. Mesmer non ha avuto a che fare con l'Inquisizione e il Santo Uffizio, ma ha trovato qualche cosa che per odio, testardaggine, dogmatismo ne era l'equivalente esatto nelle accademie e facoltà di scienze. La prima volta a Vienna, la cui facoltà in medicina lo costrinse a metter fine ai suoi « *inganni!* » Passato poi a Parigi, l'Accademia delle Scienze rifiutò di occuparsene; poi la Facoltà di Medicina fece sconfessare Deslon, che era diventato suo seguace e difensore e le teorie e proposizioni di Mesmer vennero rifiutate *senza esame e senza discussione*. Ma come intanto le sue cure maravigliose continuavano e cre-

sceva la sua fama in barba a Facoltà ed Accademie, il governo ordinò ad una Commissione composta di membri della Società di medicina e dell'Accademia delle Scienze di studiare la cosa. Dopo tre mesi di lavoro questa Commissione decretò essere il magnetismo un agente *chimerico*, ma che offriva *danni gravissimi!* Ti prego di notare la logica di questa conclusione. Vedremo che in fatto di contraddizioni in materia ne sussistono oggi non meno che allora! Bisogna notare però che in quella commissione solo il celebre botanico Laurent de Jussieu non si è trovato d'accordo con gli altri membri ed ha fatto un rapporto particolare ove dichiarava che il magnetismo era un *agente reale*. Ma egli non era medico!

Il Puységur

Il rapporto ufficiale e contrario a Mesmer venne stampato in ventimila esemplari e divulgato in Francia ed all'estero! Quando ti dicevo che Mesmer nelle facoltà di scienze trovò *l'equivalente* dell'Inquisizione non esageravo, come vedi; Mesmer fu così costretto a lasciare Parigi e la Francia e dopo altre peregrinazioni morì a Mesburgo sul lago di Costanza nel 1815. I discepoli di Mesmer, tra i quali il marchese di Puységur, ne continuarono i metodi, modificandoli alquanto, soprattutto cercando di evitare le famose crisi che rappresentavano nelle cure di Mesmer la parte più impressionante e la meno ne-

cessaria, e che erano soprattutto l'effetto delle cure collettive. Il Puységur scoprì nel 1784 il sonnambulismo, magnetizzando il contadino Victor affetto da polmonite. Avendolo fatto sedere per magnetizzarlo meglio, dopo 6 od 8 minuti di magnetizzazione, egli fu meravigliato di vederlo addormentarsi di un sonno differente dal sonno naturale, parlare dei suoi affari ad alta voce ed essere più o meno lieto o triste secondo le idee che esprimeva. Quando lo vedeva troppo triste, con poco sforzo il Puységur riusciva a dare un corso più lieto ai suoi pensieri. Questo fenomeno del sonnambulismo magnetico era sfuggito a Mesmer.

I seguaci del Mesmer

Oltre il Puységur altri continuarono ad occuparsi attivamente del magnetismo ed a pubblicare molte opere in materia, fra i quali il Deleuze, il Du Potet. Questi modificarono più o meno la teoria di Mesmer e i metodi per applicarla alla cura degli ammalati, dando più o meno importanza all'effetto della volontà del magnetizzatore; credevano però al fluido, cioè al magnetismo animale che emanava dalle mani del magnetizzatore. Nel 1815 l'abate Faria si fece conoscere per le sue esperienze e per il modo semplicissimo di provocare il sonno; egli negava l'esistenza del fluido magnetico e otteneva il sonno imponendo al soggetto di dormire. Nel 1827 l'Accademia di Parigi in seguito alle esperienze del

Du Potet e su proposta del Foissac tornava ad occuparsi nuovamente del magnetismo animale ed Husson, incaricato di redigere il rapporto, ammise non solo il sonnambulismo provocato, ma anche i fatti di chiaroveggenza e di previsione. Questo rapporto non fu nè accettato, nè rifiutato dall'Accademia. Ma dieci anni dopo un altro rapporto del Dubois, che negava tutto dicendo essere lo stato sonnambolico una illusione, fu accolto con favore dall'Accademia! E così si era creduto di aver seppellito il magnetismo animale.

Intanto però molti si occupavano di magnetismo, facevano esperienze e ottenevano guarigioni. Fra questi il Lafontaine che ha viaggiato per tutta l'Europa. Fu assistendo a esperienze del Lafontaine che Braid, chirurgo scozzese, per provare la falsità del magnetismo e combatterne la teoria e credendo gli esperimenti del Lafontaine una commedia od un trucco, fece delle esperienze e, prendendo per base la fissazione dello sguardo che Lafontaine usava prima dei passi, pensò che questo fosse la sola cosa importante e che avesse come scopo di stancare l'occhio. Così arrivò a produrre il sonno facendo fissare ai pazienti degli oggetti luccicanti situati alla distanza di 25 o 45 centimetri dagli occhi e posti a un livello superiore alla fronte, in modo che a lungo andare si determinava stanchezza negli occhi e nei muscoli elevatori delle palpebre superiori. Egli così scoprì l'ipnotismo che ripreso poi da altri e soprattutto dallo Charcot, entrò sotto l'auto-

rità di questo ultimo, nel quadro della scienza ufficiale, soppiantando il magnetismo.

Ma intanto non tutti accoglievano questa spiegazione fisiologica del fenomeno e continuando studi ed esperienze venivano formando altre teorie, altre spiegazioni, meno sempliciste di quella accolta ufficialmente dalla scienza. Così si venne formulando dal Reichenbach la teoria odo-magnetica, da altri quella della suggestione mentale; dato che i tempi cambiati non ammettevano più la parola fluido, si arrivò a quella di elettrodinamismo vitale, e a quella di movimento vibratorio che verrebbe emesso dal corpo animale. Ma si capisce che la scienza ufficiale, dopo aver penato tanto ad ammettere i fenomeni, non si sia mossa dalla sua prima spiegazione e cioè: una causa fisiologica nel soggetto magnetizzato stesso, che unita a qualche particolare stato morboso, nevrastenia, isterismo ecc., provoca il fenomeno della ipnosi.

Relatività del positivismo

Ciò essendo avvenuto quando nella scienza imperversava il positivismo o il materialismo, aveva tutti i difetti di questo, che, eccellente per le scienze come la fisica e la chimica, riguardanti solo la materia e il suo modo di comportarsi in relazione alle forze conosciute — calore, magnetismo, elettricità — diventava, applicato ad altre discipline, fonte di errori. Si veniva aprioristicamente ad ammettere che

solo le forze fisiche conosciute esistono, negando così — con la presunzione di conoscere tutte le forze esistenti in natura — la possibilità che anche altre forze esistano ed agiscano soprattutto nel campo degli esseri organizzati: animali e vegetali.

Io credo che il positivismo, così ricco di risultati nei due campi fisico e chimico, sia stato portato molto a torto, con risultati che ora si sta a poco a poco distruggendo e negando, nel campo della fisiologia e della psicologia.

Mani. — Ma ad ogni modo tutto questo è il metodo sperimentale e non è possibile immaginarne uno migliore e più sicuro di questo per la scienza.

Pirro. — Sì, ed io sono d'accordo con te per tutto quello che riguarda la fisica, la chimica, l'astronomia, la geologia e tutte le infinite branche che da queste prendono radice. Il metodo sperimentale è indubbiamente il migliore per queste scienze che riguardano la materia non organizzata; però non bisogna dimenticare che essendo il metodo sperimentale per eccellenza analitico, dovrebbe guardarsi bene di oltrepassare il campo dell'analisi e quindi del metodo induttivo. Guai quando in base ad un risultato induttivo parziale si volesse arrivare ad una deduzione d'ordine generale. Perchè allora anche qui nella fisica e nella chimica gli errori possono diventare enormi. E quando siamo davanti alle cellule organizzate, a questo formidabile mistero — più mistero oggi forse ancora di quello che non lo fosse ieri — non dobbiamo essere ancora più cauti? E quando siamo davanti all'uomo, questa formidabile orga-

nizzazione di cellule viventi, chi dovrebbe avere il coraggio di asserire che esiste solo quello che sappiamo o deduciamo dal metodo sperimentale? Ebbene, invece proprio qui nelle scienze mediche abbiamo e troviamo nella storia le più cocciute testardaggini, le più aprioristiche affermazioni! E' vero, ahimè! che ogni vent'anni almeno — quasi nello stesso periodo che dura una moda tipica per coprire quel grazioso animale che si chiama donna — ogni venti anni si cambiano concezioni, medicine e modo di curare le malattie, che cambiano anche la causalità e l'origine secondo la moda medica imperante!

La vis medicatrix

Tutto questo dovrebbe rendere ben cauti e prudenti i medici e allontanarli dall'essere categorici e dogmatici. Invece in nessuna disciplina tu trovi più dogmatismo, più presunzione, più testardaggine. Ogni epoca li trova fermi, irremovibili in qualche dogma, dato di fatto, teoria o che so io. Nulla è più tragicamente divertente della storia della medicina, come abbiamo visto. Sarebbe divertente e buffa, se non si trattasse anche della storia della povera umanità sofferente nel corpo e tormentata, per una guarigione, sempre ipotetica, con i più bislacchi intrugli nell'antichità, o coi più complicati veleni dalle formule interminabili nei giorni nostri. E questo dosato con una milligrammetrica parsimonia, in modo che il corpo non se ne accorge, o con tale generosa larghezza, che il povero corpo si trova a dover

lottare non solo contro la malattia, ma improvvisamente anche con la medicina, che è sempre un veleno ed è sempre in grazia della capacità di resistenza dell'individuo, della natura medicatrice, se ne esce ancora vivo.

La nostra rassegna storica di poco fa, l'alternarsi dei metodi più contradditori e i più assurdi e il fatto che evidentemente gli ammalati, malgrado certe cure, guarivano, fa pensare che la vita e la morte in una malattia dipendono veramente da qualche cosa che è nell'organismo stesso, da un *quid* misterioso e indefinibile che sfugge alle investigazioni della scienza e che esiste nella natura stessa. Forse è la *vis medicatrix naturae* di Ippocrate, forse è quella forza che gli antichi indiani chiamavano Prana che sarebbe diffusa ovunque e che sarebbe la forza vitale.

I benefici effetti della campagna, delle cure termali, di mare, di montagna, di sole e di aria, fanno pensare che la guarigione stia più in un assieme di cause concomitanti e naturali, piuttosto che nell'arsenale farmaceutico.

Forse tutto il secreto sta nel porre l'organismo nelle condizioni necessarie di resistere o di sviluppare la forza medicatrice della natura di Ippocrate o di poter assorbire maggior quantità di Prana. Un concetto semplice di forza, di equilibrio perturbato nella malattia, e la ricerca di ridonare questo equilibrio all'ammalato erano la direttiva delle cure magnetiche. Si pensava che la vita era mantenuta da una forza, che questa forza era in tutti i corpi sani, e

difettava, od era squilibrata e non egualmente sparsa per tutto il corpo negli ammalati. E che facendo passare questa forza da un corpo sano — il magnetizzatore — in quello dell'ammalato, si ristabiliva in questi l'equilibrio e quindi la salute. Presso a poco questo concetto era quello delle cure magnetiche che si praticavano fin dalla più remota antichità, di quelle di Mesmer e dei numerosi magnetizzatori che lo seguirono: Puységur, Deleuze, Du Potet, Lafontaine, Durville. Credendosi all'esistenza di un fluido più o meno universale, ma ad ogni modo di un fluido o vibrazione o radiazione come si chiamerebbe oggi, emanate da un corpo umano, e constatandosi che un corpo ammalato ne emette meno o non ne emette affatto, si pensava che con i passi, le imposizioni e i toccamenti si facevano passare in lui questo fluido, queste emanazioni o radiazioni, o almeno si teneva l'ammalato sotto l'influenza di queste emanazioni. Così si veniva a ristabilire l'equilibrio nel corpo dell'ammalato e se ne aumentavano le forze di resistenza. Si aiutava cioè il corpo e i suoi naturali mezzi di difesa a combattere e a resistere alle malattie. Tutto questo è assolutamente logico, chiaro, ragionevole. Ma la scienza ufficiale, dopo Braid, non ha accettato che l'ipnotismo e ha negato, nel modo più categorico, ogni fluido, ogni emanazione o radiazione emanante dal corpo umano, e di conseguenza le possibilità di guarire con questo mezzo.

L'ipnotismo ha riservato la cura ipnotica ai casi di alcune affezioni nevropatiche ed isteriche negan-

do tutte le altre cure. Ebene queste cure esistono, sono possibili, si praticano ancora, all'infuori naturalmente del campo medico, e con risultati maravigliosi.

Si sono sempre fatte e tutti i miracoli si ottengono col principio delle cure magnetiche.

MANI. — Hai fatto anche tu cure magnetiche?

PIRRO. — Molte e soprattutto, lo confesso, per provare a me stesso se erano reali, positive o se effetto della suggestione sull'ammalato, o di una auto-suggestione dell'ammalato. Sono arrivato alla conclusione che ci può anche essere l'auto-suggestione, e anche in questo caso la cura è egualmente rimarchevole poichè ha, se non altro, l'effetto di far nascere questa benefica auto-suggestione, ma che in molti casi in cure di bambini per esempio, dove è impossibile parlare di autosuggestione, gli effetti della cura sono reali e positivi.

Ho rilevato anche che generalmente l'effetto della cura è molto più sensibile e quasi immediato nelle malattie acute che non nelle malattie croniche, dove pure si possono ottenere risultati favorevoli a patto di insistere per giorni e settimane nella cura senza stancarsi o scoraggiarsi. Ad ogni modo la cura magnetica mi ha sempre dato risultati più o meno decisivi e immediati, ma sempre — e dico sempre — sensibili. E come è una cura che non può *mai fare male*, non so di quali altre cure si possa dire la stessa cosa, così bisogna evidentemente dare ad essa un posto d'onore.

Le mie esperienze di cure magnetiche mi sono sta-

te preziose, poichè mi hano dato modo di fare interessantissime constatazioni e mi hanno anche rivelato una quantità di altre possibilità di sentire che l'uomo ha. Ecco alcune delle mie constatazioni.

E' possibile, senza sapere dove è localizzato il male, facendo passare la mano aperta lentamente sopra tutto il corpo alla distanza di otto o dieci centimetri (anche se il corpo è completamente coperto) trovare il punto preciso dove è il male.

MANI. — Ma come mai?

PIRRO. — Quello che si sente *emanare*, nota la parola, da quel punto è diverso da quello che si sente *emanare* dalle altre parti sane ed è diverso secondo il male.

MANI. — Cioè?

PIRRO. — Cioè se in quella parte od organo c'è una infiammazione od una infezione si sente un lavorìo che una volta in una parametrite mi ha dato l'impressione che *dentro* ci fosse come un ronzio prodotto da un mucchio di insetti che si agitassero; se invece nell'organo c'è un'atonia, si sentirà come una corrente d'aria fredda uscire da quel punto.

E queste correnti calde o fredde, tranquille od agitate, possono essere anche *acide* o *alcaline*. Dico acide od alcaline, perchè danno alla mano che esplora questa esatta impressione.

Generalmente su questi due estremi o di eccessiva emanazione calda, o di eccessiva emanazione fredda, vertono le altre impressioni.

Si ha come l'impressione che due siano i generi o almeno gli effetti del male nei vari organi: o troppa

attività sregolata o mancanza di attività. Eccesso di vitalità, o difetto. E questo mi ha fatto pensare all'antico *Solve et coagula* ermetico. E la cura magnetica si riduce in fondo o a concentrare forza su quel punto o a disperderla.

Coagula et solve!

E mi pare che tutta la infinita nomenclatura medica delle malattie si possa veramente ridurre, come effetto, a questi due risultati: o attività anormale (qualunque ne sia la causa) o inattività anormale (qualunque ne sia la causa).

Altra constatazione che è conseguenza di quella di prima: si ha sempre l'impressione esatta del momento in cui si può cessare la cura, perchè si sente che l'equilibrio è ristabilito. Così quando si tratta di un dolore acuto, non importa di che genere, si *sente* quando il dolore è cessato.

MANI. — Ma tutto questo è straordinario! Poichè lo dici tu, posso crederlo!

Una guarigione a distanza

PIRRO. — Ero anch'io le prime volte incredulo perfino a me stesso e pensavo fossero *immaginazioni.* Poi centinaia di esperienze mi hanno convinto.

Ma il più maraviglioso è che queste impressioni si possono avere — e le ho avute — a più di mille chilometri di distanza!

MANI. — Davvero?

PIRRO. — Ero a Parigi anni fa. Un telegramma mi arriva dandomi l'allarmante notizia che la mia mam-

ma — allora a Bergamo — era in gravissime condizioni per una broncopolmonite; che non si nutrivano speranze, e annunciava l'arrivo degli altri miei fratelli al suo capezzale. Puoi immaginare quale effetto produsse quel telegramma su di me che avevo per la mia mamma un affetto vivissimo e quale dolore nel trovarmi nell'assoluta impossibilità di assentarmi da Parigi per accorrere al suo capezzale. Non potevo che mandare un telegramma...

Alla sera di questo giorno, finite le mie occupazioni, ero in casa e mi disponevo ad andare a letto con l'idea che mia madre fosse morente. Allora avevo da poco cominciate le mie esperienze di cure magnetiche e sapevo vagamente che si potevano anche tentare da lontano... D'improvviso mi è venuta l'idea: « tentare ». Con una concentrazione tale che io *vedevo la mamma* a letto ammalata e con una forza di volontà, di desiderio, di amore come solo una mamma adorata può infondere, lancio forza, forza, forza, tutta la mia forza perchè guarisca.

Estenuato, ma più tranquillo, me ne andai a letto.

Poichè di giorno le occupazioni me lo impedivano, la sera seguente prima di coricarmi ripetei la magnetizzazione.

La terza sera, fatto con la stessa volontà e lo stesso amore il lancio della forza, di tutta la mia forza, io *sentii subito improvvisa la certezza che la mia mamma era guarita.* Tranquillissimo, felice, sicuro della sua guarigione, andai a letto e dormii profondamente.

Alla mattina un telegramma; la persona che me

lo porgeva, sapendo della malattia di mia madre, era pallida e non ardiva consegnarmelo! Io dico: « Apri pure, non è nulla di grave, la mia mamma è guarita! Lo so! »

Il telegramma diceva testualmente: « *Miracoloso miglioramento mamma fuori pericolo* ».

Mani. — E' straordinario!

Pirro. — Sì, è apparentemente straordinario, ma vedrai — lo vedremo assieme — è semplicissimo, naturalissimo!

Nel mondo misterioso o, cosidetto, occulto tutto è semplice, naturale, forse perchè è innanzitutto logico.

Ma per oggi basta. Molti argomenti abbiamo toccato nella nostra conversazione e molti problemi si sono affacciati al nostro studio. Speriamo nei giorni venturi di delucidarli e al lume della logica, risolverli, forse!

CAPITOLO II

MANI. — Ho ricevuto la risposta di mia cugina; eccola: te la leggo.

« Caro cugino, scusami se ti scrivo con la matita, « ma devi sapere che sono a letto e viva per mira- « colo! Quattro giorni fa sono stata investita da un'au- « tomobile che è montata sul marciapiede dove sta- « vo chiacchierando con una signora di mia cono- « scenza. L'automobile mi ha colpita nella schiena « e nelle gambe e sono stata gettata a terra. Figura- « ti il mio spavento. Io non potevo più alzarmi, mi « hanno portata di peso a casa mia, che era, per for- « tuna, poco lontana. Il medico mi ha visitato, ma « ha aspettato, per pronunciarsi, il risultato della ra- « diografia che oggi è stata fatta. Per fortuna non ho « nulla di rotto ed ora sono più tranquilla. Ma sof- « fro però molti dolori a metà della spina dorsale « e al ginocchio sinistro, tanto che non posso dormi- « re di notte se non dopo aver sorbito una buona do- « se di bromuri. Eccomi così immobilizzata chissà « per quanto tempo! Il dottore, dato che nulla è rot- « to, dice che non è una cosa grave! Ma temo lo di- « ca per consolarmi. Non mi occorreva proprio al-

« tro per completare le mie disgrazie! Beato te che « sei in viaggio! A me proprio non ne va bene una!

Tua cugina Angela. »

Pirro. — Ora dunque abbiamo la conferma precisa. Ella dice: « a metà circa della spina dorsale »; la nostra signora ha detto « all'altezza dei reni ». Tua cugina dice « ginocchio sinistro » e la signora ha detto: « gambe », ma se avessimo domandato ancora avrebbe potuto precisare di certo. Sei convinto? o hai ancora dei dubbi?

Mani. — Non c'è niente da dire! E' sorprendente, e non riesco veramente a spiegarmi una cosa tanto misteriosa! Quello che mi fa più meraviglia è che non conosciamo gli organi che servono alla sonnambula e non conosciamo neppure la causa o la forza che la dirige.

Lo stato sonnambolico

Pirro. — Vediamo innanzi tutto che sia lo stato sonnambolico e che cosa lo caratterizzi.

Sentiamo quello che ne dice la scienza ufficiale. Braid definisce l'ipnotismo « uno stato particolare del sistema nervoso determinato da manovre artificiali » e per dare una spiegazione dell'influenza della concentrazione del pensiero sullo stato nervoso del cervello, crede che il rallentamento dei movimenti respiratori occasionato da questa attenzione sostenuta dallo spirito, contribuisca, per l'imper-

fetta decarbonizzazione del sangue a determinare il sonno ipnotico.

Morselli definisce l'ipnotismo « un sonno artificiale più o meno profondo, in cui altre regioni del cervello restano paralizzate, mentre altre vengono straordinariamente eccitate ». Dal contrasto e dal vario combinarsi di questo stato paralitico di alcune parti e funzioni nervose e cerebrali, deriverebbe tutta la svariata fenomenologia del magnetismo, dell'ipnotismo, del sonnambulismo, della fascinazione eccetera. Egli ritiene l'ipnotismo una « nevrosi sperimentale ».

Rumpf crede che nell'ipnotismo avvengano cangiamenti riflessi nella circolazione cerebrale, i quali danno luogo a fenomeni di iperemia o di anemia cerebrale. A questa teoria fisiologica, il Preyer ha contrapposto la sua puramente chimica, ritenendo che la concentrazione del pensiero determini una attività esagerata delle cellule cerebrali, dalla quale risultino dei prodotti facilmente ossidati per esempio dei lattati, che rendono torpido il cervello, in seguito alla sottrazione di ossigeno alle sue diverse regioni.

Ma il Bernheim osserva che la rapidità dell'ipnosi e l'istantaneità in cui il risveglio ha luogo non si conciliano con queste concezioni teoriche.

Schneider ha emesso la sua dottrina psico-fisiologica ed interpreta questi fenomeni con la concentrazione unilaterale ed anormale della coscienza su di una sola idea: l'eccitazione intellettiva, l'acutezza esagerata dei sensi, la vivacità dell'immaginazione

sarebbero dovute al fatto che ogni attività psichica, invece di esser disseminata su di un grande territorio, si concentra in un piccolo numero di punti.

Berger è del parere che la concentrazione del pensiero su di una sola idea dia luogo ad una inerzia della volontà che costituisce il fondo dello stato ipnotico. Heidenheim crede che l'eccitazione debole e continua dei nervi sensori (acustico ed ottico), determini una sospensione di attività delle cellule della corteccia cerebrale, a cui si aggiunge un'eccitazione dei centri riflessi motori sottostanti alla corteccia.

Despine nel suo « Étude scientifique sur le sonnambulisme » dice esistere un'attività cerebrale automatica che si manifesta senza il concorso dell'Io; perchè tutti i centri nervosi possiedono, per le leggi che regolano la loro attività, un potere intelligente senza alcun Io, senza personalità. Le facoltà psichiche possono in certi stati cerebrali patologici manifestarsi nell'assenza dell'Io dello spirito, della coscienza e produrre atti simili a quelli che normalmente sono manifesti per iniziativa dell'Io. Questa è l'attività cerebrale incosciente. Nello stato normale queste due attività sono intimamente collegate fra loro, non formano che una sola cosa e si manifestano sempre unite. In certi stati nervosi patologici possono separarsi ed agire isolatamente. Il sonnambulismo è caratterizzato fisiologicamente dall'attività automatica del cervello durante la paralisi della sua attività cosciente.

L'ignoranza da parte del sonnambulo di tutto ciò

che egli fa in sonnambulismo non viene dunque dall'oblio, ma dalla non partecipazione dell'Io cosciente ai suoi atti.

Il Dal Pozzo definisce l'ipnotismo quello stato in cui le funzioni vitali organiche e sensorie sono perturbate da azioni esterne, che determinano fatti inibitori e dinamogetici nell'organismo.

Baréty espone la sua teoria della forza nervosa radiante. Egli dice che questa forza non ancora studiata e che ha le stesse proprietà delle forze della natura, sarebbe, come queste, una trasformazione del movimento; si trasmetterebbe per mezzo delle ondulazioni dell'etere, esisterebbe nel sistema nervoso allo stato dinamico e statico e potrebbe in alcune persone diventare radiante. Questa forza nervosa radiante sarebbe, secondo Baréty, lo stesso fluido che Mesmer aveva conosciuto solo empiricamente. Questo fluido si emette per mezzo degli occhi, delle dita, del soffio; esso si propaga in linea retta, si riflette su di una superficie liscia, secondo le leggi della fisica, attraversa i corpi opachi e massicci, avrebbe insomma delle proprietà analoghe alla luce ed alla elettricità e le proprietà di tutte le forze studiate in fisica.

I raggi N di Blondot

A. Charpentier, in una nota letta da Arsonval all'Accademia delle Scienze di Parigi, ha voluto dimostrare che il corpo umano emette radiazioni che si percepiscono a distanza. Esse sarebbero trasmesse

attraverso le sostanze trasparenti e si riflettono e rifrangono come i raggi N di Blondot. Secondo Charpentier, il pensiero non espresso, l'attenzione, lo sforzo mentale, darebbero luogo ad una emissione di raggi N che influiscono sulla fosforescenza. Egli si serve per tale dimostrazione di una sostanza fosforescente poco luminosa il cui splendore è aumentato dai raggi N (raggi di Blondot) ricevuti su questa sostanza nella oscurità. Eccoci ad esperienze che confermerebbero questa famosa emanazione o radiazione del corpo umano che la scienza medica, fino a pochi anni fa, non voleva ammettere e di cui non voleva neppure sentir parlare. Tu conosci sicuramente la storia dei raggi di Blondot. Nel 1903 Blondot, professore di fisica alla facoltà di Nancy, studiando i raggi X che non sono deviati da un prisma, scorse dei raggi che erano deviati dal prisma. Egli diede a questi raggi il nome di raggi N essendo stati trovati a Nancy.

Le sorgenti di questi raggi sono molto numerose; Blondot osservò questi raggi nei tubi di Crooks, in un becco Auer, nell'acciaio temperato, nella luce del sole, nel corpo umano.

Qualunque sia la sorgente che produce questi raggi — che sono oscuri — essi aumentano la sensibilità dell'occhio. Così in una camera dove regni semioscurità, mettendo una moneta d'oro su di un fondo opaco qualunque, in un cappello floscio per esempio, e chiudendo le tende fino a che non si scorga più la moneta, è sufficiente avvicinare all'occhio o alla moneta una lama di coltello (acciaio temprato) perchè

la moneta appaia nettamente. Essa non è visibile immediatamente in tutto il suo splendore, ma si illumina a poco a poco, e quando si ritira la sorgente illuminante, cioè la lama del coltello, la visibilità diminuisce e la moneta ridiviene a poco a poco invisibile. Questi raggi agiscono egualmente su di una sorgente luminosa di piccola intensità di cui aumentano la luminosità. Le variazioni di luminosità possono venire facilmente fotografate. Uno schermo al solfuro di calcio rimpiazza vantaggiosamente la sorgente luminosa. I raggi N attraversano certi corpi, mentre da certi altri sono assorbiti. Si immagazzinano per così dire nella maggior parte dei corpi quando questi sono esposti ad una loro sorgente come il sole, per esempio. Così un ciottolo, un mattone raccolto nei campi o per la strada emettono raggi N. Blondot con esperienze delicatissime ha dimostrato che i raggi N emettono realmente una specie di fluido che non è completamente imponderabile e che egli chiama emissione pesante. Egli ha egualmente dimostrato che questa emissione si trova nel magnete e nell'elettricità. Il corpo umano, soprattutto i polpastrelli delle dita, lanciano dei lunghi effluvi pesanti che Meyer compara a getti liquidi. Fino ad una distanza di due metri, dice egli, si dirigono in linea retta attraverso lo spazio, poi la loro direzione si abbassa. (Resoconto dell'Accademia di Scienze 25 luglio 1904). Nel 1904 i raggi N erano visti dappertutto da chi voleva seriamente cercarli e vederli. Ma temendo che questi raggi fossero realmente i raggi o il fluido del magnetismo, che sono

sempre stati negati dalle Accademie e dai Medici, alcune personalità ufficiali asserirono che avevano cercato di vederli, ma non avevano visto nulla. Queste affermazioni, timide in principio, divennero poi più sicure e anche coloro che non avevano mai sperimentato, negarono presto la loro realtà, insinuando che Blondot e i suoi collaboratori erano stati giocati dalla suggestione o dall'autosuggestione.

Questi che temevano di cadere in disgrazia cessarono le loro ricerche o non le pubblicarono più. Ecco perchè da parecchi anni non si sente più parlare dei raggi N.

Io devo però dirti che, sebbene esistano delle esperienze che provano questa irradiazione o moto vibratorio prodotto dal corpo umano, non credo che per la via di esperienze fisiche o fisico-fisiologiche, si possa arrivare a risultati più probativi di quelli ai quali si è arrivati.

Queste esperienze per me hanno quindi una mediocrissima importanza.

MANI. — Perchè? Forse perchè il loro risultato non è abbastanza chiaro e decisivo?

PIRRO. — Qualunque altra esperienza si possa immaginare e tentare, qualunque apparecchio si possa ideare, il risultato non adrà mai più in là di quanto hanno dato le esperienze fatte fino ad ora.

MANI. — Ma io invece penso che coll'andar del tempo la scienza moltiplicando le esperienze, immaginandone altre, riuscirà anche a conoscere meglio queste emanazioni o radiazioni che dir si voglia, queste forze ancora sconosciute della natura.

PIRRO. — No, non illuderti! Io credo che questo non avverrà mai. E ti spiego subito il perchè. Quando noi facciamo una esperienza è ovvio che scegliamo il materiale adatto all'esperienza stessa. Per esperienze elettriche scegliamo corpi conduttori e corpi isolanti; per esperienze sulla luce scegliamo, che so io vetri, lenti, prismi e schermi opachi eccetera. Per queste forze ancora sconosciute noi dovremmo scegliere il materiale adatto ad esse. Ora se esiste una forza radiante dal corpo umano, e poichè il corpo umano è un assieme di cellule vive, noi non potremo scegliere che cellule vive, affinchè possano essere sensibili a queste emanazioni. Se il pensiero emana, irradia una energia attraverso il nostro corpo e da questo allo spazio; affinchè questa irradiazione risulti evidente bisognerà scegliere qualche cosa di affine, di eguale cioè un altro corpo, un altro cervello, un altro pensiero.

Se io voglio ricevere le onde hertziane emanate da una stazione, dovrò intonare il mio apparecchio con quella stazione; bisognerà che fra le due stazioni esistano delle capacità eguali, altrimenti io non riceverò nulla, o al massimo avrò delle semplici perturbazioni, che mi potranno rendere assolutamente scettico sul risultato, tanto che se questa fosse una esperienza per provare la trasmissione, io potrei con tutte le ragioni e con tutta la logica negare che esista una trasmissione delle onde hertziane attraverso lo spazio; ti pare?

MANI. — Certo.

PIRRO. — E allora come può essere possibile che un pezzo di carta, di mica od altro siano intonati, quindi sensibili, a queste emanazioni che partono da un assieme di cellule vive come è il nostro corpo?

A me ora preme dire che queste radiazioni umane, abbiano origine dalla energia fisiologica o dalla emissione del pensiero — e in questo caso in un piano superiore alla materia — non potranno avere come strumento di ricezione, che un organo eguale o molto affine all'organo che le emette.

MANI. — Quindi vorresti dire che solo l'uomo può essere sensibile a queste radiazioni.

PIRRO. — Precisamente. In questo campo noi possiamo usare come strumenti di analisi e di esperimentazione solamente altri uomini. Ma qui le difficoltà sono di un altro ordine e abbastanza gravi, perchè risulta che non tutti gli uomini, non tutti gli organismi sono atti o abbastanza sensibili per questo. Così la necessità di fare le esperienze con tipi scelti, e la facile possibilità, per gli aprioristicamente scettici, di negare i fenomeni che si possono ottenere, se ripetono l'esperienza con tipi non adatti. Da qui anche la comune scappatoia che questi fenomeni sono solo ottenibili con tipi nevropatici, isterici, eccetera, quindi anormali, e la conclusione che essi non sono che fatti patologici d'eccezione. Ecco perchè abbiamo in tutto questo campo di ricerche due tendenze; una diremo così positivista che li nega, ed un'altra che li ammette come fatto occulto, misterioso,

che può divenire un articolo di fede che si accetta senza discussione.

MANI. — Ma anche con l'apparecchio uomo si possono sempre condurre le esperienze in modo che non sia possibile dubitare del risultato.

PIRRO. — Certamente, anche se quest'uomo sia eccezionale. Benchè in questi ultimi anni si studino con grande interesse tutti questi fenomeni, quella è forse la ragione degli scarsi progressi in questo campo; ed anche quelli ottenuti trovano tanti negatori e tanti scettici.

MANI. — Ma lasciamo questo e cerchiamo piuttosto di trarre una conclusione dalla nostra esperienza con la lettera di mia cugina.

Influenze del pensiero

PIRRO. — Tutto ciò che abbiamo detto serve a sgombrare la strada e a darci almeno un punto sicuro per proseguire. Credo che anche tu ammetterai il fatto delle irradiazioni del corpo umano, anche se ci sfugge la sua origine, se cioè sia fisiologica o spirituale. Se la sua origine sia nel corpo materiale stesso o non piuttosto nel pensiero che si manifesta poi attraverso il corpo materiale. Io credo a questa seconda ipotesi, ed ecco per quali ragioni. L'uomo facendo il semplice atto materiale di accendere un cerino all'aperto in una notte stellata, determina con questo atto una serie di vibrazioni luminose, che si lanciano nello spazio e che si propagano all'infinito — turba con questo messaggio l'infinito dello spazio —

e aggiunge a tutti gli altri messaggi anche questo del cerino. Sarebbe ben strano, incredibile, assurdo che l'uomo poi con quella mirabile messa in marcia d'energia che si chiama pensiero, riuscisse solo a far palpitare un po' più rapidamente le cellule del suo cervello o il breve percorso dei suoi nervi. E' logico che esista una così vasta possibilità di ripercussione nello spazio per un cerino acceso e nessuna per un pensiero lanciato? Se la logica regge il mondo, e se la legge della causalità e quella conservazione della energia hanno ancora — anzi ora più che mai — le loro basilari verità, bisogna ben dedurre che il pensiero si lanci in uno spazio ancora più vasto, che la perturbazione determinata e la vibrazione lanciata siano ben infinitamente superiori a quelle di un cerino acceso in una note stellata! Ecco dunque come la logica, come la legge di causalità ci fanno credere più che possibile questo; prove ed esperienze lo confermano. Il cervello lancia continui messaggi con rapidità fulminea, con una continuità, una varietà di qualità, di intensità di genere infiniti. A che scopo misurano gli psicologi positivisti la lunghezza delle percezioni dei nervi, la poca velocità di queste trasmissioni, confondendo il mezzo con la causa, la sensazione col pensiero? Si ha un bel dire: mettiti davanti ad un cronometro che conta i secondi con un giro di lancetta, cerca di guardarlo con la coda dell'occhio, e pensa ad un soggetto che possa essere fertile di molte idee. Vedrai quante idee ti saranno passate con una rapidità inconcepibile e di infinite varietà nel tempo che

la lancetta avrà fatto un solo giro, nel tempo di un secondo! Quale antenna emettente può in egual tempo cambiare tante volte di lunghezza o qualità d'onda? E questa antenna-cervello sarebbe come il serpente che si mangia la coda? Rinchiuderebbe la sua forza su se stessa? Una forza così poderosa non avrebbe echi, vibrazioni attorno a sè?

Il pensiero e l'opera d'arte

MANI. — Ma l'eco, la vibrazione del cervello potrebbe essere rappresentata dal pensiero concentrato in parole, poesia, musica, pittura, eccetera. Questo potrebbe essere, anzi secondo me, è il suo effetto.

PIRRO. — Non basta, non basta! L'opera d'arte è in questo caso ciò che è la lampadina per una corrente elettrica. Ma la luce della lampada non è che uno dei modi di rivelarci la corrente elettrica. La corrente è un'altra cosa e lancia ben altri messaggi nello spazio, sia come campo elettromagnetico, sia come onde hertziane. Il risultato del pensiero — opera d'arte — è in questo caso la lampadina che si accende. Ma pensa a quello scambio puramente spirituale che avviene nel mondo dell'arte o del pensiero; pensa alla eccitazione che può dare al tuo spirito l'opera d'arte, alle *idee* che possono nascere nel tuo spirito davanti ad un'altra idea, di un altro spirito, e allora forse potrai intendere di quale irradiazione del pensiero io voglia parlare. E' questa una irradiazione completamente immateriale, unicamente spirituale. Come la lampadina è la materia che trasforma in

onda visibile — luce — la corrente elettrica invisibile, così l'opera d'arte è, se vuoi, una lampadina, una materia che trasforma per i nostri sensi, quel *quid* egualmente visibile che è l'idea e la spiritualità. Le idee di Platone sarebbero morte con lui se la parola e la scrittura non ce le avessero tramandate. I mondi spirituali di Dante, di Michelangelo, di Shakespeare, di Bach o di Beethoven sarebbero morti con loro, se le loro opere non ci avessero tramandato questi mondi spirituali. Ora ecco la funzione dell'opera d'arte: tramandare attraverso i secoli i mondi spirituali di individualità già da tempo scomparse. Se l'opera d'arte — materia — è capace di tramandare mondi spirituali, io credo che il corpo, materia viva cellulare organizzata, sia atto a trasmettere ad un altro essere vivo il pensiero che in quel momento alberga, e lo trasmette attraverso il corpo, in una forma che noi per analogia potremo chiamare vibrazione, irradiazione, emanazione: come vuoi. E come per un sordo di spirito, non esiste tutto quel mondo che l'opera d'arte rivela, così questa irradiazione che il pensiero dà al corpo mentre vive, non può essere percepita che da un corpo sensibile, che non sia sordo. Ecco perchè le esperienze fisiche — come non ci potranno mai provare, rendere per così dire palpabile la spiritualità di un'opera d'arte — così niente che non sia corpo che alberghi uno spirito ci potrà rivelare queste trasmissioni di energia vitale, di pensiero insomma.

Bisogna veramente credere allo spirito, bisogna veramente credere ad una vita intensa, superiore,

maravigliosa al di là della fisica, per poter capire, rendersi ragione e credere a questi fenomeni. Come tu credi, senti e vivi attraverso l'opera d'arte nel mondo spirituale che questa ti rivela, e come credi a questo mondo spirituale artistico e alla sua potenza *attiva*, così non vedo perchè tu non possa immaginare, ammettere, credere in un mondo attuale attivo — che è ugualmente al di là della fisica — e che è formato dalla potenza irradiante del pensiero, dalla sua esistenza per se stesso in un mondo ultrafisico, che può manifestarsi e influire sui corpi fisiologicamente e vitalmente organizzati per sentirlo, anche se a questo richiamo, a questa influenza non sempre interviene quella *presenza dell'Io* che noi diciamo comunemente coscienza.

E ritorniamo al nostro soggetto.

Ipnotismo e magnetismo

PIRRO. — Dalle varie definizioni o spiegazioni del sonno ipnotico o magnetico non possiamo dedurre, come hai visto, nulla di preciso, nulla di sicuro. Possiamo aggiungere che Charcot ha creduto di riscontrare tre forme in questo sonno basandosi su differenze fisiologiche nello stato della persona addormentata: stato catalettico, letargico, sonnambolico. Ma questi tre stati che Charcot otteneva in soggetti nevropatici e che egli differenziava basandosi sullo stato più o meno differente della sensibilità neuro-muscolare, sono stati negati e non più riscontrati da altri osservatori ed ipnotizzatori. I magnetisti invece, che

non usano i metodi ipnotici violenti e che con i loro metodi, più faticosi per l'esperimentatore e non nocivi per il soggetto addormentato, arrivano a dei fenomeni molto più interessanti e ad un sonno molto più profondo di quello ottenibile con i metodi ipnotici e sensoriali esterni, si sono accorti che gli stati del sonno sono molto più numerosi e che vanno dal più leggero — una specie di sonnolenza vaga nella quale è particolarmente efficace la suggestione, che essi chiamano appunto stato suggestivo — fino a quelli più profondi del sonnambulismo che permettono di arrivare alla esteriorizzazione della sensibilità ed al fenomeno maraviglioso dello sdoppiamento del corpo. A questi fenomeni l'ipnotismo non è arrivato e non può arrivare. Bisogna dunque ammettere che i mezzi puramente sensori, come quelli usati dall'ipnotismo, e i soli ammessi dalla scienza medica, non hanno che una influenza sul fisico e solo di riflesso sullo spirito dell'ipnotizzato, e che invece i fenomeni ottenibili con la magnetizzazione arrivano ben al di là di questo ed hanno una più diretta e più immediata influenza sulla psiche del soggetto. Ammettendo l'emissione di radiazione o di fluido dalle mani, pare logico dedurre che questa radiazione, saturando il corpo del soggetto, trovi una diretta corrispondenza con le facoltà spirituali del magnetizzato, trovi cioè una stazione ricevente verosimilmente intonata con queste radiazioni o forse, meglio ancora, ritrovi se stessa o qualche cosa di molto affine a se stessa e da qui una esaltazione o aumento di potenzialità che determina i fenomeni

superiori del magnetismo: la visione a distanza, la lucidità e la chiaroveggenza.

La nostra esperienza della lettera non sarebbe riuscita se io avessi ipnotizzato la signora. E noto che ipnotizzare è facile e non faticoso per l'agente; è invece faticante e sgradevole per il paziente. Quando si fanno i passi magnetici, checchè dicano i materialisti, si ha la prova che veramente esce dal magnetizzante qualche cosa che è energia per il fatto della stanchezza enorme — tanto più se non si è allenati — che si prova dopo. Questa stanchezza, è vero, scompare relativamente presto, ma esiste. Ora tu hai visto come sono questi passi. Movimenti lenti che non comportano alcuna fatica o sforzo muscolare. Da dove può derivare la fatica se non da una emissione di energia, di forza?

Questa fatica che accompagna la pratica dei passi magnetici, caratterizza la differenza fondamentale del procedimento magnetico da quello ipnotico. Capirai che, far fissare un oggetto brillante, colpire con una luce brillante il soggetto, provocare un rumore improvviso o forte con un tam-tam o con qualunque altro dei metodi ipnotici, sono procedimenti che non affaticano troppo l'operatore. Mentre i passi e le imposizioni che sono, non dimentichiamolo, i procedimenti classici dei magnetisti, sono faticosi, domandano raccoglimento, concentrazione e sforzo. Si è discusso quale ruolo abbia in questa emissione di energia la volontà, e si è arrivati alla conclusione, dopo molte prove, che la volontà e la concentrazione aumentano questa emis-

sione. Su questa base dell'emissione dell'energia da parte del magnetizzatore cerchiamo di ricostruire il fenomeno e l'esperienza che abbiamo fatto con la lettera di tua cugina.

MANI. — Veramente questo son curioso di sentire.

PIRRO. — Innanzi tutto è evidente che qualunque sia la qualità di questa energia che esce dalle mani e dallo sguardo del magnetizzatore, non è energia meccanica muscolare. Tranne il breve contatto, che è d'altronde leggerissimo, delle mani al principio e che anzi più che delle mani è dei polpastrelli dei pollici, fra il magnetizzatore e il soggetto, i passi si svolgono tutti senza contatto, a breve distanza dal corpo del soggetto. Dunque non c'è la possibilità di trasporto di energia meccanica muscolare.

MANI. — Evidentemente.

Analisi dei metodi per procurare il sonno ipnotico

PIRRO. — Questa energia dunque è già di conseguenza più sottile, più immateriale di un'energia o forza meccanica. Il magnetizzatore (è ovvio possa analizzarlo bene, perchè in questo caso sono io) agisce con questa successione di stati d'animo e di atti. Si concentra su se stesso, riunisce in un certo modo le sue forze in un raccoglimento mentale e fisso su questa concentrazione di forza.

Appoggiate leggermente le mani sulle mani della persona da magnetizzare resta in questa posizione un tempo che è variabile, ma di cui però può in un

certo modo misurare la durata, perchè vi resta fino a quando la temperatura delle mani del soggetto sia eguale a quella delle sue mani.

Siamo così arrivati ad una eguaglianza e concordanza di qualche elemento fra lui e il magnetizzato, cioè la temperatura delle sue mani. Dopo questo sono stati fatti i passi lentissimi dalla testa fino alle gambe a distanza di otto o dieci centimetri dal corpo, e poi le imposizioni della mano con le dita riunite a punta sulla fronte e sul plesso solare pure senza contatto.

Da notare che durante queste manovre meccanicamente così semplici si comincia a sentire la fatica, il respiro diventa più affannoso per lo sforzo e la fatica aumenta col progredire e il prolungarsi di queste manovre, tanto che quando infine si appoggia la mano sullo stomaco è quasi un riposo, malgrado non si debba diminuire la tensione della volontà e la concentrazione su quello che si vuol ottenere.

Da questo si può dedurre che *i passi o le imposizioni più faticose sono quelle senza contatto*. Se la fatica è data dall'emissione di quest'energia, e non è possibile spiegarla altrimenti, è evidente che questa emissione è maggiore quando non c'è contatto materiale. Questo vorrebbe dire in fondo che la materia, almeno quella solida, offre maggior resistenza al suo passaggio e l'emissione ne resta diminuita. Si potrebbe dedurre forse che l'emissione è più libera attraverso l'aria, e che la sua natura non ama la materia densa, o che forse la vera emissione

avviene a una certa distanza dalla superficie del corpo.

Dunque da parte del magnetizzatore abbiamo una concentrazione del pensiero sul fenomeno che si vuol ottenere, e sul fatto di emettere una energia dalle mani per saturarne in un certo modo il magnetizzato. Abbiamo qui nel magnetizzatore un solo fatto spirituale: concentrazione. Scartato lo sforzo meccanico, non resta che lo sforzo psichico o spirituale. Mi pare possiamo concludere che l'energia che si emette, qualunque essa sia, dipende dal pensiero, dalla sua concentrazione e verosimilmente questa energia partecipa degli attributi del pensiero stesso. A questo punto bisogna dire che in opposizione alla scuola ed alle teorie di Braid, accettata da Charcot in Francia, sono sorte un'altra scuola ed un'altra teoria: la scuola è conosciuta come « Scuola di Nancy ». Questa scuola con Liebault, Banheim ed altri spiega ed ottiene il sonnambulismo a mezzo della suggestione. Messo il soggetto comodamente a sedere o sdraiato, è invitato a rilasciare i suoi muscoli, ed allontanare dal suo spirito ogni paura e ad associarsi volontariamente all'intenzione dell'operatore che è di addormentarlo. Questi lo guarda dolcemente negli occhi e gli ripete in un tono positivo che proverà una specie di torpore, che sentirà le sue palpebre divenire pesanti, la sonnolenza prenderlo a poco a poco, che infine si sentirà invaso dall'irresistibile bisogno di dormire. Questo metodo, che è quello della suggestione, agisce dunque direttamente sulla psiche del soggetto. Se noi analizziamo que-

sto procedimento, troviamo che è un modo di occupare l'immaginazione su di una data idea (del sonno) così che indirettamente i sensi del corpo sono presi dal sonno. Si sottrae qui la psiche dai sensi.

Analizziamo ora questi diversi procedimenti:

a) quello di Braid, colpendo con una sensazione forte improvvisa o prolungata un dato senso — vista od udito — lo stanca e in un certo modo lo paralizza.

b) Quello della suggestione occupa lungamente, intensamente l'immaginazione, la psiche del soggetto, in modo di allontanarla dalle idee che ha normalmente, e dalla coscienza che assiste o dirige i fenomeni sensori.

c) Quello della magnetizzazione, facendo passare dell'energia che può essere solo psichica o spirituale, aumenta quella del magnetizzato, creando così una esaltazione, un aumento e una predominanza delle energie psichiche su quelle fisiologiche sensorie e meccaniche.

Dualismo tra sensi e psiche

Se analizziamo l'effetto di questi procedimenti troviamo che nel risultato sono identici, cioè per vie diverse rallentano o diminuiscono momentaneamente lo stretto legame che unisce la psiche al corpo.

L'ipnotizzatore che paralizza direttamente un senso — vista od udito — lo sottrae al dominio della volontà e quindi della psiche. L'ipnotizzatore che

suggestiona, agisce sulla psiche e la occupa di una data idea, la allontana, cioè sottrae questa dai fenomeni sensori.

Il magnetizzatore, aumentando con la propria energia psichica quella del soggetto, fa sì che questa prenda il sopravvento, il predominio sulle energie fisiologiche e sensorie del corpo: stacca dunque le due forme di energia, in modo che quelle psichiche non siano più legate alle sensazioni fisiologiche. Tanto è vero che in questo stato sono possibili le illusioni, le suggestioni, i trasporti delle sensazioni del corpo. Tutti questi fenomeni provano appunto che la coscienza, l'Io, lo spirito, comunque lo si voglia chiamare, non è più in istretto legame con i sensi del corpo. Distacco dunque tra psiche e corpo. E mentre questa coscienza e questa psiche non sentono più e non giudicano più giustamente le sensazioni fisiologiche, se ancora ne esistono, altre facoltà: vedere a distanza, rintracciare in base a una lettera la persona che l'ha scritta a chilometri di distanza, leggere una lettera chiusa, vedere l'ora che segna un orologio che si trova in un'altra stanza, descrivere quello che fa, quello che prova, quello che pensa una persona che si trova a qualsiasi distanza, tutte queste meravigliose facoltà si sviluppano. E tutte queste facoltà non sono solamente quelle dei sensi normali di un corpo sveglio acutizzate; sono facoltà assolutamente diverse, per le quali i sensi normali anche portati alla più eccezionale acutezza non possono servire. Basta pensare al più facile degli esperimenti di chiaroveggenza, leggere l'ora

segnata da un orologio che sta in un altro locale di cui la porta è chiusa, ora che è ignorata nella sua esattezza dai presenti (altrimenti si potrebbe dubitare che la sonnambula legga nel pensiero dei presenti l'ora da questi conosciuta) per provare che non è possibile dire che la vista è iperacutizzata, poichè l'occhio nostro non vede i raggi X e non ha quindi una sensibilità per onde che attraversano i muri e le palpebre, che sono in queste esperienze normalmente chiuse.

Dalle analisi dello stato del magnetizzato, secondo i vari gradi del sonno più o meno profondo, e secondo le complicate analisi fenomenologiche e diagnostiche — tutte relative allo stato della sensibilità neuro-muscolare — quindi tutte riferentesi allo stato della materia corpo, risulta che il corpo nel sonno sonnambolico è abbandonato dalle facoltà sensorie: giace inerte con un aspetto piuttosto cadaverico, è diventato quasi unicamente materia molte volte insensibile, indifferente, cieco e sordo a quello che gli passa attorno. Dunque bisogna concludere che le facoltà ultrafisiologiche risultano, o si dimostrano, o si sviluppano precisamente quando non agiscono più i sensi del corpo, quando cioè sono liberate da questo peso, da questo ostacolo che è la materia corporale. Si direbbe che così liberate, e solo allora, queste facoltà assumano una finezza, un'acutezza, una sensibilità che oltrepassano veramente tutte le possibilità fisiologiche. Ti prego di ritenere ciò e richiamo la tua attenzione su questo. E nota pure che in tutta la nostra esperienza, il solo

contatto materiale e il solo uso che è stato fatto del corpo, è quello di aver avuto in contatto nella mano sinistra, il corpo materiale rappresentato da una lettera. Dopo ciò il corpo con i suoi sensi fisiologici non è più intervenuto nel fenomeno. Era dunque necessario per la *materia carta lettera*, il contatto materiale della mano. Poi la materia non è evidentemente più intervenuta. Non ti pare che questo debba far concludere che tutta la parte più interessante, rintracciare la persona, descriverla, diagnosticarne il male e dirne il carattere, sia avvenuto in un mondo che non è quello della materia?

MANI. — Oppure nel mondo di una materia che è in un altro stato.

PIRRO. — Precisamente. Se non possiamo o non vogliamo o almeno dobbiamo fare uno sforzo per concepire un mondo immateriale, diciamo pure che tutto questo è avvenuto in un mondo in cui la materia è in un altro stato che la fisica non conosce ancora.

Bisogna però anche logicamente ammettere che questo mondo non è in statica tranquillità. Il fatto stesso che queste sue facoltà ultrafisiologiche abbiano potuto percepire qualche cosa che si svolge a grande distanza, prova che queste facoltà o hanno attraversato con la velocità della luce lo spazio o che ciò che si svolge lontano lancia fino qui qualcosa che la nostra addormentata percepisce; ti pare?

MANI. — Evidentemente. Quale delle due ipotesi ritieni più probabile?

PIRRO. — Me lo sono chiesto anch'io molte volte. Ed ecco quale è la mia opinione. Una volta a Parigi ho

fatto una esperienza del genere con una lettera di mia moglie che abitava in piazza del Duomo a Milano. Tu sai che la piazza del Duomo è sempre popolatissima. Dunque posta in mano la lettera di mia moglie Maria alla sonnambula, dopo pochi secondi essa dice « Quanta gente! ». Io pensai che in casa di Maria ci fosse ricevimento con molti invitati; ma la sonnambula continuò: « Sta andando a letto, è sola, è molto preoccupata per una lettera che aspetta da Londra e che non è ancora arrivata ». (Difatti volevo sapere se questa lettera, che era molto importante anche per me, era o no arrivata). Dunque come spiegare quella prima esclamazione della sonnambula « Quanta gente! » se non che prima di *entrare in casa di mia moglie è passata per Piazza del Duomo che ha visto brulicante di gente?* Questo è confermato poi dal fatto che essa, Maria, era sola in casa. Da ciò si dovrebbe dedurre che queste facoltà ultrafisiologiche si portano sul posto.

Se da Milano fosse arrivato alla sonnambula *qualche cosa* lo avrebbe, per così dire, selezionato dove si trovava e avrebbe individuato, fra gli altri, il tono della lettera e descritto poi la signora. L'aver visto piazza del Duomo brulicante di gente prova invece che queste sue facoltà, sempre sulla traccia di quel dato tono della lettera, si sono lanciate nello spazio — evidentemente con la velocità della luce — e hanno visto prima ancora di entrare in casa di mia moglie, piazza Duomo con tutta la gente. Mi pare dunque di poter concludere che sono queste facoltà ultrafisiologiche che fanno il viaggio di ricerca. Ma

questo viaggio da che cosa può essere diretto? La sonnambula ha una traccia, ha un dato tono di vibrazione da ricercare che è dato dalla lettera; bisogna però immaginare che chi scrive la lettera lancia *qualche cosa* attraverso lo spazio che serve di guida a questa ricerca. Si arriva così a dover ammettere che ogni persona lancia attraverso lo spazio vibrazioni come quelle che l'Eddington chiama « messaggi » riferendosi alle stelle. E bisogna bene ammettere che queste emanazioni o radiazioni siano qualche cosa di complesso, come è la luce, e che lo stato sonnambolico dia la possibilità di una analisi ben sottile e frazionata, come sarebbe quella che si ottiene con la spettroelioscopia se su questo messaggio può individuare una data persona su milioni di messaggi emessi contemporaneamente e inconsciamente da tutti gli uomini viventi! Ora con questa analogia di un raggio di luce che ci arriva dagli spazi infinitamente lontani dell'universo e che sa darci, sottoposto alle sottili analisi spettroelioscopiche, elementi chimici che compongono quei lontanissimi corpi, la temperatura, lo stato fisico nel quale si trovano, e le pressioni alle quali sono sottoposti, mi pare si possa in un certo modo per analogia rendersi ragione di queste possibilità di analisi e quindi di individualizzazione che dà lo stato sonnambolico.

MANI. — Ma fin qui si può ammettere che vibrazioni o radiazioni di altro genere possano rivelare una quantità di particolari sullo stato del corpo che le emette, appunto come vediamo avvenire per la luce. Ma ciò che è più difficile spiegare è con quali istrumenti

avvenga il fenomeno, con quali organi il sonnambulo possa percepire, analizzare il messaggio.

PIRRO. — Sì, questa è certo la parte più difficile e misteriosa, tanto più che, come abbiamo visto, il corpo e i sensi del corpo sono in uno stato pressochè d'inerzia e anche se non lo fossero, nessuno degli organi dei sensi può servire a ricevere il messaggio. Ma forse, è appunto questa inerzia, questa non attività che ci può spiegare qualche cosa. Pensiamo che ogni qualvolta ci immergiamo profondamente in una meditazione, o artistica o scientifica, ci astraiamo sempre dai sensi o da alcuni di questi. Se ascoltiamo profondamente della musica, non vediamo quello che ci passa attorno; se guardiamo profondamente della pittura, non sentiamo i rumori che ci sono attorno; e infine se ci immergiamo in una meditazione qualunque, per la quale nessun senso sia necessario, non vediamo, nè udiamo. Così Archimede che, immerso in un problema geometrico, non vede, non sente che Siracusa è caduta e che i soldati romani sono dentro la città. Si direbbe che per percepire tutto ciò che è al di là delle sensazioni materiali è necessario staccarsi dai sensi stessi, quasi questi fossero un peso, quasi intralcino il completo lavorìo dello spirito. Non basta spiegare ciò con la presenza dell'Io e della coscienza e col rivolgere questo Io o questa coscienza concentrati in un unico punto. Bisogna concludere che non si entra pienamente e completamente nel mondo ultrafisico, se non a patto di staccarsi dal mondo sensorio materiale e quindi anche dagli organi che questo mondo trasmettono. Si direbbe che c'è incom-

patibilità fra i due mondi. Ciò mi fa pensare che quelle radiazioni, quelle emanazioni che hanno diretto da qui a Milano la nostra addormentata, non siano dello stesso ordine di quelle materiali. Nota che generalmente in queste esperienze è molto più facile avere una descrizione perfetta dello stato d'animo, del pensiero, del carattere morale ed intellettuale, che non la descrizione del corpo e delle sue esteriorità. Bisogna sempre insistere direi quasi forzare la veggente perchè parli degli aspetti fisici o materiali. Si direbbe che la visione dei pensieri, della psiche o dello spirito sia più facile e più immediata e non richieda uno sforzo, mentre la visione dell'aspetto della materia sia mediata o indiretta e domandi uno sforzo maggiore. Si spiega così nello stato sonnambolico, la passività completa del corpo, il suo stato cadaverico. Eccoci dunque arrivati ad intravvedere per necessità logica, l'esistenza di un mondo che aleggia attorno ad ogni persona, dove i suoi sentimenti, le sue emozioni, i suoi piaceri ed i suoi dolori esistono al di fuori ed al di là dei limiti del suo corpo materiale; eccoci arrivati fatalmente ad un mondo che esiste, fuori della materia, e che per percepire, vedere o descrivere necessita l'abbandono, il distacco da questa materia che dorme, mentre invece lavorano attivamente le facoltà superiori della psiche. Bisogna ben ammettere che come il mondo spirituale si rivela a noi solo quando i nostri sensi materiali dormono, almeno alcuni sensi, così è evidente che anche queste facoltà sonnamboliche si sviluppano col *tacere* delle possibilità ricettive dei sensi. Dunque io credo

che si possa definire il sonnambulismo *lo stato che addormentando i sensi materiali, mette altre facoltà che noi ignoriamo e che sono di un altro ordine* (rispondenti forse ad altre vibrazioni, rispondenti forse ad un altro stato della materia) *nelle condizioni di essere attive.*

Abbiamo visto che i diversi metodi per provocare il sonno, malgrado la loro diversità apparente, si riducono ad un solo risultato: col sonno o riposo o alterazione o paralisi del sistema sensorio fisiologico e conseguentemente di tutto il sistema neuro-muscolare, sviluppare delle facoltà che esistono nell'uomo e che chiameremo ultrafisiologiche. Queste facoltà così sviluppate o liberate dal peso della materia sono la origine unica di tutti quei fenomeni di chiaroveggenza, di lucidità, di trasmissione del pensiero o di telepatia che malgrado le loro diverse apparenze hanno tutte un carattere unico: essere inspiegabili con le possibilità ricettive dei nostri sensi, e trovare quindi la loro spiegazione in altre facoltà che in determinate condizioni si sviluppano, o risultano possibili e che paiono svolgersi in un altro piano — che noi possiamo chiamare spirituale — che potrebbe anche essere materiale — ma nel quale la materia sia in un altro stato evidentemente più sottile, più rarefatta dei gas.

Mani. — Alla scienza oggi non ripugna concepire stati diversi della materia e se ne serve anche per spiegare certe condizioni o certe proprietà che uno stesso elemento assume in date condizioni o di temperatura o di pressione, condizioni che sono diverse da

quelle che manifesta in temperatura e pressione normali. La sola difficoltà nel caso nostro a concepire uno stato della materia come quello che servirebbe allo sviluppo ed al manifestarsi dei fenomeni di visione a distanza, di telepatia eccetera sarebbe che mentre per certe proprietà dei corpi diverse dalle normali la scienza riconosce come necessarie certe condizioni di temperatura o di pressione eccezionali, qui bisognerebbe supporre una condizione diversa di essere, uno stato diverso della materia stessa in condizioni normali di temperatura e di pressione.

PIRRO. — Giustissimo. Però ti faccio osservare che ogni corpo per il solo fatto di essere diversamente colorato nel suo aspetto, lancia attorno a sè della luce modificata. La luce colorata risultante da assorbimento e da riflessione è qualcosa che va al di là della sua superficie e che teoricamente si propaga fino all'infinito. Ti pare tanto difficile ammettere che un corpo, aggregato di atomi, in movimento vorticoso di joni ed elettroni, non possa lanciare altri messaggi che quello del suo colore? E' possibile che di tanti fenomeni che avvengono nell'interno di un corpo qualunque, anche in una semplice roccia, questa qualità di assorbire certi raggi luminosi e rifletterne certi altri sia il solo modo di avvertirci della sua presenza? E' possibile che il solo messaggio che lanci sia luminoso? Siamo sicuri noi che emetta solo raggi luminosi? O non è forse molto più verosimile ammettere che altri messaggi — forse elettrici — forse magnetici, forse anche relativi al suo stato molecolare, alla sua

densità, al suo paramagnetismo o diamagnetismo lanci nello spazio a distanze infinite?

Non ti sei mai accorto che è diversa la sensazione che tu provi se ti avvicini ad una grossa lastra di piombo, di quella che provi davanti ad una grossa piastra di acciaio? E non si sente anche in un modo misterioso, non chiaramente analizzabile la presenza e la vicinanza dell'acqua senza vederla? Vorresti affermare aprioristicamente che noi conosciamo tutte le emissioni di un corpo?

MANI. — Mai più, ma vorrei almeno che qualche cosa di queste ignote emissioni o radiazioni risultasse anche sensibile in un laboratorio di fisica!

I trasferti sensori

PIRRO. — Ma io già ti dissi che esiste un solo apparecchio che possa veramente servire per esperienze del genere, ed è l'uomo. Meglio se molto sensibile al magnetismo. Non è un apparecchio comodo, certo e non si può averlo sempre sotto mano, non lo si può chiudere in uno scaffale con gli altri apparecchi a formare la dotazione perenne di un laboratorio di fisica! Ma fino ad oggi non esiste nulla di meglio, e non credo che neppure nell'avvenire sia sostituibile! Io sono convinto che l'Io, la coscienza, la psiche o lo spirito come vuoi chiamarlo, abbia un ruolo predominante in tutti questi fenomeni e che il corpo non c'entri che come associato o unito allo spirito. Le esperienze che sono state fatte dai medici su quello che rimane nel corpo dopo l'allontanamento delle fa-

coltà psichiche sono così contradditorie, così rivoluzionarie contro tutte le conoscenze fisiologiche e nevrologiche, che hanno fatto perdere la testa ai poveri esperimentatori; si sono viste scambiate le funzioni dei vari nervi e dei vari sensi! Sono numerosi i casi citati nella letteratura medica dei cosidetti trasferti della sensibilità che sono possibili nello stato ipnotico e sonnambolico.

Si citano casi di soggetti nei quali si è potuto constatare la trasposizione della vista al lobulo dell'orecchio, al naso, alla nuca. La trasposizione dell'odorato al mento, alla regione dorsale dei piedi, e quella del senso del gusto alla porzione interna delle cosce. Altri aveva la trasposizione della vista alle punte delle dita!

Si può dire che in questa letteratura si trovano casi per tutte le possibili trasposizioni di funzionalità nei nervi e sensi specifici!

Ed ora dovrei dirti come questi sperimentatori hanno tentato di spiegare questi fenomeni; ma ognuno li spiega a modo suo; non due vanno d'accordo. Volendo spiegare il fenomeno con i soli sensi e con il cervello (che viceversa sono in un totale stato d'inerzia) si capisce non possano trovarsi d'accordo!

MANI. — Ma tutto questo è inutile dal momento che abbiamo visto nello stato sonnambolico avverarsi delle letture a distanza, delle diagnosi attraverso mille chilometri, come è il caso della nostra esperienza. Può fare meraviglia che uno stato che dà queste possibilità, possa anche far udire col mento, o vedere con gli orecchi?

PIRRO. — Benissimo; te li ho citati appunto per questo! Per farti vedere come questi illustri sperimentatori, questi illustri *luminari* della scienza perdono il loro tempo in minuzie inutili, quando tutti questi fenomeni non sono neppure l'A. B. C. di quello che può avvenire, di quello che può fare lo stato sonnambolico!

Tutto questo rivela precisamente uno dei tanti casi di « *non comprensione di un fenomeno* » di cui parlammo due giorni fa.

Poichè tutti questi esperimentatori positivisti o materialisti non possono staccarsi dalla fenomenologia sensoria fisiologica, questi fenomeni assurdi, contradditori, ammessi e provati da uno, negati e non riusciti da un altro, fanno loro perdere la testa! E c'è da perderla se si vuol spiegare con i sensi, quello che non avviene in essi. Ma tutta questa gente non vuol sentir parlare del maraviglioso dello spirito, di un Io che non è il corpo, di uno spirito che ha facoltà infinitamente superiori a quel mirabile mucchio di cellule, di nervi, di muscoli, che non è più nulla quando *quest'altra cosa* se ne va. Aver voluto studiare questi fenomeni limitandosi al solo corpo, al solo lato materiale ha indotto in errore i rappresentanti di quella scienza ufficiale che non è mai riuscita a *comprendere* questi fenomeni e che ha continuato a brancolare nel buio per l'ostinazione di non voler veder la luce che tutto illumina e tutte rischiara le facoltà superiori della psiche: lo spirito!

C'è da meravigliare se questi nostri sensi offrono il più sconcertante disordine quando si è staccato da

loro l'Io, la coscienza, lo spirito che li anima e li dirige?

Abbiamo già visto come la sola, logica spiegazione del sonno ipnotico e del sonnambulismo sia questa specie di distacco, questa soluzione momentanea di continuità fra il sistema sensorio fisiologico, e le facoltà superiori che lo dirigono, lo armonizzano, lo completano.

L'argomento è vastissimo e bisogna trarre, da quanto abbiamo passato in rassegna, una conclusione. Abbiamo visto una scienza che si affanna inutilmente a trovare nella sola materia una spiegazione che non trova, perchè non esiste. Mentre i fenomeni considerati dimostrano che in essi intervengono forze che nella materia non esistono e che logicamente dobbiamo cercare altrove, cioè nelle facoltà psichiche e spirituali. Il corpo rappresenta un impaccio, una catena per tutte le infinite possibilità di queste facoltà superiori.

In altro giorno avremo l'opportunità di studiare altri lati della questione che ci illumineranno ancor più sulle possibilità delle facoltà psichiche e superiori che risultano dai fenomeni del sonnambulismo.

Capitolo III

Permanenza del carattere del soggetto nel sonno ipnotico

Pirro. — Fra le molte esperienze magnetiche ho scelto quella fatta con la lettera di tua cugina, perchè in un certo modo le riassume tutte e perchè si può dire che tutte le altre non ne sono che un frammento o un particolare. Telepatia, lettura del pensiero, autoscopia o autodiagnosi non sono che particolari di quella che abbiamo fatta.

Non ti ho ancora domandato se le poche parole dette dal soggetto sul carattere morale di tua cugina rispondono a verità. Se ti ricordi disse che non le piace il carattere di questa signora perchè non ha nessuna stabilità, non sa che cosa voglia, è sempre incerta, non si decide mai a niente. E' vero tutto questo?

Mani. — Perfettamente! Mia cugina è l'instabilità e la incertezza personificate! Non si poteva definirne il carattere meglio di quanto abbia fatto il soggetto durante il sonno.

Pirro. — Vedi, per me che lo conosco molto bene, da questo modo di giudicare c'è un'osservazione impor-

tante da dedurre. La signora disse che non le piace tua cugina; questo modo di esprimersi denota antipatia personale per i caratteri irresoluti. Parlando molte volte con la signora mi sono accorto che lei ha una particolare antipatia, anzi disprezzo per le persone irresolute. Ella preferisce le persone cattive a quelle deboli o irresolute. Ora il fatto che anche addormentata, anche in istato sonnambolico conserva lo stesso modo di sentire e di giudicare, ci offre una preziosa testimonianza per provarci che qualunque sia la condizione fisiologica del corpo che in istato sonnambolico, abbiamo visto, è generalmente quasi cosa morta, la personalità tipica dell'addormentato è mantenuta integra, perfetta, con il suo modo di pensare, di giudicare, di sentire cose e individui. Ne possiamo dedurre che mentre il corpo non agisce, giace materia inerte o quasi, o, come vogliono alcuni, in uno stato di squilibrio completo del sistema sensorio e neuro-muscolare, la personalità pensante, volitiva e cosciente dell'individuo permane completa, lucida, direi quasi normale. Ciò è ancora una prova che questa personalità è qualcosa a sè, che vive per conto suo, ragiona per conto suo, ha una attività spirituale indipendente. Ecco una dimostrazione sicura che non sono i nervi, che non è il cervello a creare il pensiero e che non è da esso e dal resto del suo sistema nervoso e sensorio che ha origine e si forma quel complesso di facoltà che dà quello che noi diciamo individualità.

MANI. — Poichè uno stato profondo di sonno ipnotico determina questo distacco fra il sistema sensorio neu-

romuscolare e la individualità, fino a che punto si può spingere questo distacco?

Vorrei dire: continuando a far dei passi, cercando di arrivare ad un sonno sempre più profondo dove si arriva?

Esteriorizzazione della sensibilità

PIRRO. — Incomincerò da quello che i magnetisti chiamano l'esteriorizzazione della sensibilità. Magnetizzando una parte del corpo con passi (anche senza addormentare il soggetto) si può far uscire per una distanza che varia da dieci centimetri a qualche metro la sensibilità di questa parte, in modo che pungendo l'aria a distanze variabili, il soggetto (anche se posto in condizioni di non vedere) sentirà questa puntura fatta nell'aria, come se gli venisse fatta direttamente su quella parte del corpo.

Queste esperienze fatte per primo dal De Rochas e verificate dal dottor Luys de la Charité furono nel 1893 l'oggetto di un rapporto pubblicato negli *Annales de Psychiatrie* dal dottor Sicard, dal quale traduco: « Il De Rochas aveva sovente osservato che i soggetti arrivati ad un grado sufficiente d'ipnosi sentivano il suo contatto quando s'avvicinava ad essi senza toccarli, e riconobbe che esistevano zone attorno al corpo corrispondenti a zone di sensibilità esteriorizzata.

« Infatti se il De Rochas punge con un ago l'atmosfera di una di queste zone che circondano il

soggetto, immediatamente la puntura è percepita in un punto del corpo.

« Questi fenomeni si osservano talvolta anche allo stato di veglia.

« Noi abbiamo visto fare dal De Rochas all'Ospedale della Charité l'esperienza seguente su di un soggetto che egli vedeva per la prima volta, il quale soggetto ignorava assolutamente la natura dell'esperienza che si doveva tentare.

« Margherita I., era sveglia. Il De Rochas fece alcuni passi sulla mano destra che perdette rapidamente ogni sensibilità cutanea.

« I passi furono continuati, poi bruscamente il De Rochas punse l'atmosfera a una diecina di centimetri dalla mano del soggetto che gettò un grido e si ritrasse vivamente ».

Io ho visto fare nelle identiche condizioni descritte dal dottor Sicard questa esperienza dal mio amico, Guido Torre. Una signorina che egli vedeva per la prima volta è stata messa da lui in piedi in mezzo a una stanza. Senza addormentarla, con dei passi ha prima tolto ogni sensibilità al braccio destro che pendeva lungo il corpo, tanto che punto il braccio in varie parti la signorina non dava alcun segno di sensibilità. Allontanatosi dalla signorina con le due mani aperte come fossero antenne ha percorso l'aria dal braccio destro della signorina fino ad una distanza di circa due metri; arrivato qui si è fermato e ha punto vivamente a circa un metro e mezzo dal suolo l'aria. A questo atto ha risposto immediatamente un grido di dolore della signorina che essendo rivolta

dall'altra parte non aveva visto il gesto del magnetizzatore. Il soggetto poi, richiesto, rispose che si era sentita pungere vivamente all'avambraccio. Torre mi ha poi spiegato che esperimentando così, il difficile è trovare dove è *andata* a finire questa sensibilità e che bisogna *cercarla;* il che egli fece quando con le mani aperte pareva tastasse l'aria. In questo caso la sensibilità era andata a finire a destra e un po' dietro la signorina alla distanza di circa due metri e un po' più in alto del suo braccio. Qui bisogna che ti dica che il signor Torre, oltre ad essere un uomo di una straordinaria forza magnetica irradiante, è anche un sensitivo al più alto grado. Fa la lettura del pensiero di una persona anche senza toccarla (ho visto questo molte volte) ed è questa sensibilità, questa sua lucidità e chiaroveggenza che gli permettono di seguire il cammino fatto dalla sensibilità esteriorizzata e trovatala, pungere l'aria in quel punto.

MANI. — Questo è interessante.

PIRRO. — Continuiamo l'argomento della esteriorizzazione della sensibilità che il De Rochas ha scoperto, e che molti altri poi hanno studiato. Dalla stessa relazione del dottor Sicard tolgo che il dottor Luys con un soggetto ipnotizzato, ha visto prodursi delle scottature sul corpo tenendo una candela accesa a cinquanta, sessanta centimetri dal corpo. Dopo aver così delucidato il punto di partenza di questi sperimentatori, De Rochas e il dott. Luys, il Sicard si estende sulla possibilità affermata dai due sperimentatori, di condensare nell'acqua o in una solu-

zione qualunque la sensibilità del soggetto messo in contatto del liquido. Egli riporta quanto segue dal De Rochas:

« Durante le mie prime esperienze fatte nell'inverno del 1891, io gettavo dopo ogni seduta i liquidi sensibilizzati dalla finestra del mio gabinetto. Questo io feci particolarmente in una sera di gelo durante la quale io avevo operato su due soggetti che dovevano ritornare all'indomani. Il domani nessuno venne, il posdomani io ne vidi arrivare uno che camminava con fatica, e che aveva l'aria molto ammalata: mi racconta che lui e il suo compagno erano stati presi tutti e due da violenti coliche durante la notte che aveva seguito l'esperienza, che non potevano scaldarsi e che erano gelati fino al midollo delle ossa!

« Io ho sensibilizzato, continua il De Rochas, una soluzione satura d'iposolfito di soda mettendola su di un braccio di un soggetto addormentato ed esteriorizzato. Dopo che il soggetto fu svegliato un aiutante ha determinato a sua insaputa la cristallizzazione della soluzione e nel medesimo istante il braccio di L. si è contratto causandogli violenti dolori. Se si sostituisce la soluzione cristallizzabile con una statua di cera, si osservano i fenomeni identici; se si pizzica o punge la statuetta, il soggetto si lagna di essere pizzicato o punto.

« Una piccola statuetta fatta con cera da modellare e sensibilizzata con una permanenza di un dato tempo e ad una piccola distanza da un soggetto esteriorizzato, trasmetteva a questo soggetto la sensa-

zione di punture con le quali la bucavo, nell'alto del corpo se la pungevo alla testa, o nel basso se la pungevo ai piedi.

« E arrivai a localizzare esattamente la sensazione, piantando nella testa della figurina una ciocca di capelli tagliati alla nuca del soggetto durante il sonno.

« Avendo fatto portare la statuetta così preparata dietro un mobile, ove non potevamo vederla nè il soggetto, nè io, risvegliai il soggetto, che senza abbandonare il suo posto si mise a parlare fino al momento che voltandosi improvvisamente e portando la mano dietro la sua testa, domandò chi gli tirava i capelli; nel medesimo tempo il mio assistente strappava i capelli alla statuetta ».

Il dottor Sicard si dilunga ancora su di un'altra serie di esperimenti nei quali la figurina di cera è sostituita da una lastra fotografica caricata della sensibilità esteriorizzata di un soggetto addormentato. Dopo questo, fatta la fotografia del soggetto, ogni volta che De Rochas toccava l'immagine, il soggetto addormetato ed esteriorizzato sentiva il contatto precisamente al punto del suo corpo toccato nella fotografia.

Il De Rochas ha con uno spillo graffiato due volte la lastra al posto della mano e il soggetto svenne. Quando fu svegliato la sua mano presentava due graffi rossi.

Eccoci dunque arrivati a dimostrazioni sperimentali che ci danno una spiegazione della famosa « fattura » o *envoutement*. Questa pratica che si credeva

di aver relegata fra le più assurde e fantastiche superstizioni del medioevo, si dimostra così invece basata su di un principio di verità.

Ma di un altro interessantissimo fenomeno dobbiamo ora parlare e che si ottiene continuando a magnetizzare, cioè del distacco quasi completo della sensibilità di tutto il soggetto: lo sdoppiamento completo del corpo umano.

Lo sdoppiamento del corpo o doppio eterico

Continuando a magnetizzare il soggetto, dopo che incomincia l'esteriorizzazione della sensibilità, questi strati di sensibilità attorno al soggetto si allargano sempre più in strati concentrici che si condensano gradualmente come in due masse: una a sinistra colorata in arancio, ed una a destra colorata in blu. Queste due masse non tardano a riunirsi attirate l'una verso l'altra, quella di destra passando generalmente dietro il soggetto si riunisce a quella di sinistra. Queste due masse riunite assumono una specie di forma vaga assomigliante ad un corpo umano un po' più grande del corpo stesso e che si tiene, in principio, alla sinistra del corpo stesso. Questa forma è riunita al corpo del soggetto da una specie di tubo o cordore vaporoso della grossezza di un dito che parte dalla regione dello stomaco (plesso solare) e che si riunisce a questa massa vaporosa allo stesso punto. E' questo un vero fantasma, o il doppio eterico come lo chiamano gli occultisti.

Per seguire le fasi di questo fenomeno è neces-

sario che dei sensitivi siano presenti o un soggetto posto in istato sonnambolico che veda e descriva lo sviluppo del fenomeno. Ma si sono fatte anche altre prove sperimentali per constatare la presenza di questo *doppio.* Uno schermo al solfuro di calcio diventa brillante e luminoso se questo doppio, che si può far spostare anche ad una stanza vicina, passa sopra o vicino allo schermo. Si possono far eseguire a questo doppio azioni motrici, come spostare oggetti leggeri: è insomma qualche cosa di estremamente rassomigliante alle apparizioni dell'ectoplasma che avvengono e sono state fotografate nelle sedute spiritiche come in quelle fatte dal Crookes. Per la riuscita di questa esperienza necessita un soggetto allenato da una lunga serie di esperienze, una temperatura calda e non umida e una disposizione calma e serena nel soggetto; talvolta una contrarietà o la presenza di qualche persona antipatica al soggetto basta a far mancare l'esperienza. Tutte queste condizioni sono molto somiglianti a quelle necessarie ai medium spiritici per ottenere fenomeni che appaiono singolarmente somiglianti, per non dire identici, a questi che si ottengono con un soggetto magnetizzato. Si può supporre quindi che il medium spiritico possa da solo mettersi in condizioni affini o identiche a quelle nelle quali viene messo il soggetto magnetico con una lunga e profonda magnetizzazione. E' inutile che io ti dica che qui è la magnetizzazione che agisce con la sua emissione di energia e che i metodi ipnotici non otterrebbero nulla.

Eccoci dunque alla prova esperimentale dell'esistenza di una specie di fantasma che circonda il nostro corpo dal quale si può staccare e che si può mandare a passeggiare per conto suo.

Durante queste esperienze se si rivolgono domande al soggetto addormentato, egli dichiara che *il doppio è lui*, il corpo non è che un sacco vuoto; un altro soggetto ha dichiarato: « Io non so che cosa sia il corpo, *ma non è il mio io*, tutta la mia persona è nel corpo luminoso, è lui che pensa e agisce e trasmette al corpo fisico quello che vi dico ».

« Si acquista la certezza assoluta, dice il Durville, (« Pour dedoubler les corps humains ») che il corpo fisico non è più la sede di alcuna facoltà, ma che è il *doppio* che percepisce le sue sensazioni, come se avesse trascinato con sè gli organi dei sensi ».

Molti fatti, troppo numerosi e precisi perchè si possano negare o chiamare comodamente coincidenze o allucinazioni, provano che sotto una forte emozione, generalmente, il pericolo di morte imminente, questo *doppio* viene lanciato verso una persona amata, verso la quale va pure con forza il pensiero in quel momento, cosicchè o questa vede il *doppio* o sente quello che dice o invoca la persona lontana.

Durante la grande guerra, non si contano i casi di madri o di spose che hanno visto o sentito il figlio, lo sposo o l'amante apparire insanguinato o morente o invocante aiuto. Non ti pare che questo *doppio*, questo fantasma, che è la riproduzione generalmente non netta e precisa, ma perfettamente rassomi-

gliante e riconoscibile del corpo, e che è quindi un'altra cosa del corpo stesso, risponda molto bene al concetto che si ha tradizionalmente dell'anima, o almeno di una parte dell'anima?

Abbiamo visto che nelle esperienze di sdoppiamento mano mano che si prosegue ad esteriorizzare la sensibilità, si ha la formazione del doppio e una maggiore insensibilità del corpo.

E se il corpo giace inerte, insensibile e questo doppio trasmette a lui le sensazioni, non vuol dire che questo doppio ha anche una specie di duplicato dei sensi che nol corpo si trovano inerti? Non abbiamo qui una prova che qualchecosa di organicamente completo si può staccare dal corpo fisico? E questo qualchecosa di organicamente completo non può essere una manifestazione in una materia più sottile (l'aspetto come abbiamo visto è gassoso) di quello che è uno dei diversi attributi dell'anima cioè vivificatrice del corpo? Quali obbiezioni di buona fede e che non siano per partito preso, per testardaggine materialistica, si possono logicamente opporre a queste deduzioni? Forse perchè la scienza non ha potuto mettere in una provetta un po' di questo *doppio*, un po' di questo gas e non l'ha analizzato e non ci può dire di che cosa è fatto? Ma la scienza è sicura di aver fatto passare nelle sue provette *tutto* quello di cui si compone la natura, o non piuttosto solo quello, e anzi una parte di quello di cui si compone la materia? (1)

(1) A dieci anni di distanza la scienza ha scoperto che l'atomo può essere scisso, con tutte le notevoli sue conseguenze. (*N.d.R.*)

La scienza per spiegare certi fenomeni atomici, come quello che nel nucleo i vari protoni (che si dovrebbero respingere con forze estremamente grandi in virtù della legge di Coulomb) resistono senza esplodere, ha dovuto formulare l'ipotesi che le leggi fisiche, meglio assodate, nel nucleo perdono la loro validità ed ammettere che quando le cariche elettriche elementari sono portate alla vicinanza estrema che hanno nel nucleo, le forze mutue da ripulsive diventano attrattive, conferendo così al nucleo quella stabilità, che altrimenti sarebbe inesplicabile!

Questa scienza che, appunto nel mondo infinitamente piccolo del nucleo, ha dovuto ammettere che la fisica obbedisce ad altre leggi e che possono affermarsi i più impensati fenomeni, questa scienza non ha ancora imparato ad essere estremamente modesta. Se nel mondo, che è il suo, deve talvolta contraddire se stessa, davanti ai nuovi fenomeni che va scoprendo, questa scienza, dico, è assolutamente chiusa, inesorabilmente scettica, aprioristicamente negativa davanti ad una quantità enorme di fenomeni come quelli di cui abbiamo parlato, divenuti ormai nel campo dei magnetisti e in quello degli occultisti, di sperimentazione facile, mentre dovrebbe invogliarla a studiarli.

MANI. — Ma sai, il campo delle scienze fisiche è divenuto così infinitamente vasto e così complicato che basta appena la vita di un uomo a rendersene conto!

Se si dovesse allargare ancora questo campo dove si andrebbe a finire?

Pirro. — Sì, siamo d'accordo; ma questo è più un errore di indirizzo che ha preso tutta la scienza, che non una difficoltà intrinseca. Il sezionamento in troppe specialità rende sempre più complicata la materia, ma rende anche sempre più problematica una visione d'assieme ed una organizzazione di tutte le parziali e frammentarie conoscenze che in tutti i campi la scienza va accumulando.

Intanto l'assenteismo della scienza da una parte e i rimasugli, purtroppo ancora vivi! di quel detestabile periodo materialista fanno sì che tutti questi fenomeni sulle potenze e forze recondite del corpo umano mantengano, malgrado la quantità di studi e ricerche che si fanno — sempre fuori della scienza ufficiale — una certa colorazione misteriosa, non perchè siano ancora e in se stessi molto misteriosi, ma direi quasi per una certa aria di magia, di stregoneria e per la taccia di credulità ingenua che può venir data a chi li ammette. Grava su tutte queste ricerche un po' l'epiteto d'occultismo che proviene ancora dal medioevo, e quel balordo ostracismo che soprattutto l'epoca del materialismo ha gettato su di esse. Abbiamo prove sperimentali che ci dicono la possibilità della *fattura o envoutement* prove sperimentali della visibilità del doppio eterico, che è esattamente ciò che si chiama fantasma e dobbiamo volenti o nolenti ammettere che queste cose che si credevano, come la scienza aveva dichiarato, rele-

gare nella superstizione più ridicola del medioevo, esistono e sono sperimentalmente provabili!

Qui come in altri campi la scienza ufficiale, la scienza positivista, la scienza materialista ha avuto troppa fretta nel suo entusiasmo demolitore di tutto ciò che la tradizione ed il medioevo ci avevano tramandato, e nella sua fretta di far tabula rasa, ha fatto, senza vagliare, tabula rasa anche di cose che risultano vere!

Molti pregiudizi, molte credenze, molte tradizioni, hanno una base di verità che è forse difficile trovare, rintracciare, scoprire attraverso le varie sovrapposizioni che il tempo e l'ignoranza vi hanno costruito; ma su molte di queste bisogna fermarsi e prima di gettarle nel cestino è bene che almeno un dubbio ci arresti a considerarle. Questo dobbiamo fare ora per molti fenomeni del cosidetto occultismo che vertono tutti su poteri sconosciuti dell'uomo, su facoltà che può sviluppare, energie che può esercitare e che appunto perchè oltrepassano i limiti delle forze fisiologiche, sono state troppo rapidamente, troppo inconsciamente, troppo stupidamente negate, trascurate, derise, diffamate.

MANI. — Ma comunque la verità deve pur farsi strada!

PIRRO. — Sì, nessuna accademia, nessun veto, nessuna negazione, nessun *indice* ha mai impedito, nè mai impedirà alla verità di farsi strada! Ma quanta fatica, quanti tentativi, quanti sforzi perduti, quante energie sciupate nella lotta contro quelli che si potrebbero chiamare i nuovi pregiudizi creati dalla

scienza! Questo progredire a tappe, questo negare oggi quello che si affermava ieri, e negare ancora domani quello a cui si crede oggi, per poi dover ricominciare la strada da dove si era partiti, non è, se analizziamo, la conseguenza dei nuovi dati certi che la scienza ritrova, ma del voler allargare i dati sperimentali ad una interpretazione generale che questi non comportano. Chi può negare i progressi di conoscenza fisiologica e biologica fatti dalla scienza sul corpo animale? Ma perchè dire che questi dati, queste conoscenze sono tutto il corpo umano? Perchè aver voluto aprioristicamente negare che altre forze possano agire? Perchè aver voluto negare che al di sopra e oltre la materia — così come la conosce o crede di conoscerla la scienza — altre forze si manifestano o possono manifestarsi? Perchè aver creduto, come sacerdoti gelosi, che i miracoli si facciano solo nel proprio santuario? Aver diffamato gli altri santuari, e i relativi sacerdoti? Ah! quante corbellerie, quanta pretensione, quanta impotenza si cela dietro queste pretenziose parole: « la scienza ha detto, la scienza ha dimostrato, alla scienza l'ultima parola! »

La scienza può fare miracoli, purchè parta dall'alto, e non dal basso, purchè dalle scarpe non si voglia giudicare l'intelletto di chi quelle scarpe ha sui piedi.

Torna a proposito l'anedotto di Prassitele e il calzolaio. Un calzolaio mosse critica alla forma di un calzare in una statua di Prassitele. Il giorno do-

po, fiero di aver visto che il calzare era stato corretto, credette di poter muovere appunto anche alla forma della coscia, ma si sentì dire da Prassitele: « Arrestati amico, fino a quando tu parli di calzari, io ti credo e ti reputo competente; ma non allargare la tua critica oltre i calzari! Qui finisce la tua competenza! » Si potrebbe dire la stessa cosa a questa scienza! Non allargare il tuo giudizio oltre la materia! Qui si arresta la tua competenza! Per il resto ciò che di meglio puoi fare è tacere!

Passata l'infatuazione positivista, materialista la scienza medica ora accenna, vagamente, ad essere più cauta nelle sue conclusioni, almeno più rispettosa di certe vecchie teorie, tanto da cominciare a provare e mettere in pratica vecchie cure che erano da queste derivate. La scienza medica incomincia ad accorgersi che c'è uno squilibrio fra il progresso fatto dalla diagnosi e quello della terapia. Da questo distacco è risultato un bisogno di provare anche quelle cure che erano cadute in dimenticanza, che risalgono a molti secoli e che partivano da concezioni tutt'affatto diverse da quelle della medicina ufficiale!

La riflessoterapia

Da qualche anno si parla della cura basata sui *riflessi* che pare dia risultati talora immediati soprattutto nel far sparire il dolore.

Questa cura, che è la puntura con aghi in deter-

minate parti del corpo, è l'antica cura cinese vecchia di 2500 anni!

Così si parla pure da qualche anno di vitalismo, di neo-ippocratismo.

Vediamo di fare un po' rapidamente una rassegna di queste vecchie-nuove teorie e di trarne, se possibile, una conclusione.

Incominciamo dalla agopuntura cinese. Questa è evidentemente basata sulla riflessoterapia che è oggi alla moda. Certe affezioni di organi interni si rivelano e provocano punti dolorosi sulla superficie della pelle. Così una congestione al fegato fa apparire una zona dolorosa alla spalla destra, delle lesioni all'utero fanno dolorare la sommità del cranio. Da questo fatto la riflessoterapia ha tratto la conclusione che « come un'affezione interna si riflette su di un tratto della pelle o mucosa, così agendo con qualche eccitazione su quel tratto di pelle o mucosa, si deve influire sull'organo che ha con esso rapporti». Cioè si considera che questo riflesso sia reversibile. Già l'Abrams aveva stabilito che lungo tutta la colonna vertebrale esistono punti che divengono dolorosi quando si ammalano i visceri od organi che loro corrispondono nell'interno. Da questo ne risultò la spondiloterapia che consiste in eccitazione meccanica od elettrica sulle vertebre che risultano doloranti, allo scopo di influire sugli organi malati che sono con loro in rapporto. E la idroterapia con le sue docce sulla spina dorsale fa, in fondo, della spondiloterapia. Poi il Bonnier si limitò a conside-

rare i riflessi nella sola mucosa pituitaria nell'interno delle cavità nasali e ad eccitarla per modificare certe funzioni e per togliere certi dolori. L'Assuero fa la medesima cosa.

Ciò non è che la conferma di un antico mezzo empirico, che per tirare dalla sincope uno svenuto usava solleticare l'interno del naso con una piuma. Questa non è che la centro o simpaticoterapia di moda da alcuni anni.

L'agoterapia cinese: i suoi principi

Ed ecco così tornare in voga l'agopuntura cinese.

Con questa non ci si rivolge solo alle vertebre, alla sola mucosa pituitaria del naso, ma a tutto il corpo, col principio generale della riflessoterapia, cioè che i disturbi funzionali degli organi interni si accompagnano sempre a sensazioni dolorose su certi tratti della pelle. Questi punti della pelle sarebbero, secondo questa dottrina cinese, circa 700. E per la concezione energetico-filosofica cinese che informa questa cura, non contano i dati anatomici-fisiologici, come sono intesi dalla scienza medica attuale europea. Per essi il cuore e il fegato hanno una funzione completamente diversa da quella loro attribuita dalla nostra scienza medica che li considera nella loro funzionalità fisiologica materiale. Secondo questa concezione cinese, alcuni organi servono a far circolare energia « *Jung* », altri energia « *Jang* » cioè due forme di energia opposte e sempre presenti.

L'energia Jung sarebbe propria del sangue, l'energia Jung dei nervi. L'una si trasforma continuamente nell'altra, ma in modo che ad ogni momento nel corpo sano le due qualità di energia si trovano sempre in equilibrio come si trovano in equilibrio in tutto il Cosmo. Secondo questa concezione la malattia avviene quando queste due energie circolano male e si trovano ora in eccesso ora in difetto negli organi, sicchè questi si trovano ora ingorgati, ora svuotati. (Nota che eguale concezione sugli organi ammalati è data dal *Solve o coagula* ermetico (disperdi o concentra). In complesso è concezione di una energia che esiste nel Cosmo e che mantiene la vita nel corpo umano circolando in esso.

La genesi delle malattie secondo la filosofia Joga

Vediamo ora un'altra antichissima concezione; quella indiana quale la possiamo desumere dalla filosofia Joga e dai Tantras.

Questa concepisce l'uomo come formato su sette piani o stati della materia che, partendo dal più sottile e andando fino al più grosso o pesante, la materia, sono: Spirito, Mente spirituale, Intelletto, Mente istintiva, Prana o forza vitale, Corpo astrale e Corpo fisico.

Consideriamo per ciò che ci interessa ora, solo gli ultimi tre, cioè: Corpo fisico, Corpo astrale, Prana o forza vitale.

Prana o forza vitale è un'energia che permea tutte

le cellule, tutti gli atomi, tutta la materia e proviene dal sole che emette oltre il Prana altre due forze: il Fohat o elettricità (convertibile in tutte le energie fisiche: luce, calore, suono, movimento ecc.) e il Kundalini o fuoco serpentino.

Il Prana è assorbito da tutti gli organismi viventi ed è indispensabile per la loro vitalità. Nel corpo umano penetra attraverso il corpo astrale e il doppio eterico a mezzo di dieci centri o *chakram.*

Il primo e più importante di questi centri è quello collocato sopra la milza (perchè da esso entra principalmente, proveniente dal corpo astrale, il Prana emesso dal sole). Questo centro poi attraverso il corpo eterico che permea tutto il corpo fisico e lo riveste come di un involucro di quattro o cinque centimetri, distribuisce il Prana, modificato in una specie di raggi diversamente colorati, ai vari altri centri, del cuore, della base della spina dorsale, dell'ombelico, della gola, fra le sopraciglia e al sommo della testa. Questo assieme di presa e distribuzione di energia avviene sul piano astrale ed eterico dove la materia è più sottile di quella fisica, gassosa, liquida e solida che compone il corpo. Nel corpo fisico lungo la spina dorsale o meglio attorno a questa in giro serpentino circolerebbe Prana e Apana che sarebbe come la stessa forza scissa nelle sue due espressioni di positivo e negativo, identificabili alle due correnti: Pingala, corrispondente all'aspetto solare o maschile della potenza; e Ida corrispondente all'aspetto lunare o femminile della potenza. Que-

ste forze opposte e contrarie girano per tutto il corpo in correnti (nadi) sottili che lo vivificano tutto. Il respiro col suo inspiro si riferisce al principio femminile immettere, e l'espiro al principio mascolino emettere forza. La malattia risulta anche qui da uno squilibrio fra queste due forze per cui ne risulterebbe ai vari organi, o una sovrabbondanza di Prana, o una mancanza. La cura è sempre basata sull'apportare energia dove manca o disperderla dove sovrabbonda. Ancora il *Solve e coagula* ermetico. Nota poi che anche in questa concezione indiana della vita nel corpo umano, troviamo due forze che corrispondono esattamente come concetto alle due forze della concezione cinese: la forza od energia Jung e quella Jang.

La cura della malattia in India

E' uguale il concetto sull'origine della malattia. La cura indiana che è molto affine a quella dei magnetisti: fa passi, imposizioni e toccamenti sulle varie parti del corpo. Mi pare evidente che l'agoterapia non sia che un mezzo per portare una nuova energia (che è nella mano che punge con un metallo diverso, sempre ottimo conduttore e immagazzinatore di questa energia vitale o pranica) che è quella che funziona nelle cure magnetiche e indiane joghiche. Vorrei dire che mi pare che i cinesi, facciano, senza volerlo, una specie di magnetismo con in più un risveglio locale dei nervi o tessuti rappresentato dall'azione fisica della puntura.

I magnetisti non avevano essi pure individuato, come il De Rochas, Durville e altri, molti punti sulla spina dorsale e sul cranio sui quali agire per far cessare il dolore o guarire organi interni? E il loro concetto sulla vita o malattia non è identico a quello cinese, indiano e al *Solve o coagula* ermetico? A riprova della verità del concetto indiano e della esistenza del doppio eterico e del corpo astrale, non abbiamo noi tutte le esperienze che abbiamo visto che si possono fare con i trasferti della sensibilità, con lo sdoppiamento del corpo astrale ed eterico dal corpo fisico?

E non è pure constatato che questo corpo astrale col suo doppio eterico, quando avviene la morte, è veduto dai veggenti o dai magnetizzati nel sonno magnetico lasciare il corpo fisico e il suo distacco determinare in esso la morte?

Ecco una, si può dire finalmente identica, concezione della vita del corpo umano che troviamo 2500 anni fa, con nomi diversi nella antica Cina, nell'antica India, permanere nelle tradizioni ermetiche e in parte risuscitare con Mesmer e i suoi seguaci.

E ancora un altro incontro. I magnetisti hanno constatato due diverse polarità nel corpo umano che i veggenti vedono diversamente colorate come risulta diversamente colorato il doppio eterico quando vien staccato dal corpo fisico.

Non è questa la stessa cosa delle due energie Jung e Jang cinese, dell'Ida e Pingala indiani? E ora la scienza medica o meglio la biologia non ha

constatato che nei processi biologici intervengono due energie, due « fluidi » positivo e negativo?

Questi incontri delle antiche concezioni, nelle diverse antiche civiltà sono per me rivelatori. Li studieremo in seguito per altre concezioni, quella della divinità e quelle cosmologiche che risultano fondamentalmente identiche. A questa formidabile unità e larghezza sintetica di concezioni che cosa può opporre la nostra scienza analitica e frammentaria di oggi? La medica, soprattutto?

Voi fisici siete forse, più di altri, vicini alla concezione indiana e cinese quando asserite che tutta l'energia proviene dal sole o dai soli, dal cosmo insomma, poichè lo studio delle varie energie fisiche, quella che gli indiani chiamano Fohat, e che pensano trasformabile in tutte le altre (elettricità, calore, luce, movimento), vi ha portato ad eguale concetto della loro reciproca trasformabilità. Ora la fisica dopo tanto progredire è sicura di questa concezione indiana e l'ha, si può dire, adottata — senza dirlo e forse anche senza saperlo. Ed io credo che quando anche le altre branche della scienza si saranno incontrate con alcune antiche concezioni della scienza o filosofia o religione (che anticamente si identificavano) avranno fatto eguale progresso, come quello sicuro, positivo, innegabile della fisica.

Non dobbiamo stupirci se ora spesso avviene che la scienza attuale trovi per altre vie la conferma di antiche verità, poichè la scienza antica si affidava, molto più spesso della scienza moderna, a quel ma-

ravviglioso potere divinatorio che è nell'uomo: l'intuizione.

Il valore della intuizione

Se noi riandiamo alla storia del pensiero umano soprattutto verso le origini, noi vediamo che l'uomo povero di cognizioni sicure e di dati sperimentali, quando prendeva a considerare l'universo era fatalmente costretto ad usare di questa maravigliosa facoltà che è l'intuizione. Abbiamo accennato a concezioni antiche più di 2000 anni, cinesi ed indiane, quelle riprese dalla medicina e queste provate ora dalle esperienze magnetiche. Prendiamo ora gli albori del pensiero greco così come ci è noto, frammentariamente. Già fin dal VII secolo a. C. noi troviamo nella scuola jonica Talete da Milesio che diceva che *la materia, cioè quello di cui tutte le cose e tutti gli esseri sono formati, è in perpetua trasformazione*. Non avendo un'idea dell'energia, la forza che faceva produrre queste continue trasformazioni era da lui attribuita agli dei che erato attaccati a ciascuna porzione o parte della materia. Sostituisci la parola *dei* alla parola *energia* ed avrai una concezione della materia perfettamente d'accordo con le ultime idee della scienza sulla materia stessa.

MANI. — Assolutamente giusto.

PIRRO. — E siamo a sette secoli prima di Cristo! Ecco dunque una intuizione maravigliosamente giusta. Ma di queste maravigliose intuizioni che provano quale divinatorio potere esista nello spirito umano, se

ne possono trovare una quantità. Si potrebbe anzi dire che le più grandi scoperte non sono altro che intuizione che sono state poi verificate con l'esperienza e il calcolo. Se Tolomeo aveva concepito la terra immobile al centro dell'universo, già nel III secolo a. C. Aristarco da Samo aveva affermato un moto di rotazione della terra intorno al proprio asse e un moto della terra e degli altri pianeti intorno al sole, precedendo di 18 secoli con l'intuizione Nicolò Copernico. Infine le stesse leggi di Keplero, sebbene desunte dalle osservazioni di Ticho Brahe sull'orbita di Marte, osservazioni di una precisione molto relativa fatte cioè in un'epoca che ignorava il cannocchiale, non sono forse più il risultato di una magnifica intuizione, che non di un calcolo, che per mancanza di dati veramente precisi non poteva essere che molto incerto? Ed infine la gravitazione universale di Newton non è partita fondamentalmente da una intuizione?

Mani. — Certo l'intuizione è la prima spinta ad intravvedere la verità, che poi si potrà dimostrare col metodo sperimentale o col calcolo.

Pirro. — Sì, ma l'intuizione, questa spinta, come tu la chiami, è la facoltà più ammirabile e più misteriosa; da quali profondità incognite dello spirito scaturisce? Non dimenticare che le grandi intuizioni non le hanno che gli spiriti superiori, gli uomini eccezionali: se anche attorno a queste intuizioni essi hanno poi lavorato pazientemente a completarle, concretarle, dimostrarle, tutto questo è lavoro che può

essere fatto anche da altri, è lavoro, starei per dire, quasi meccanico. L'intuizione è la scintilla divina che solo menti superiori sono capaci di ricevere e di capire!

La teoria atomica di Democrito

Ritornando alle grandi intuizioni degli antichi pensatori una mi ha particolarmente colpito, perchè potrebbe adattarsi magnificamente a spiegare e definire i fenomeni di cui ci stiamo occupando. E' questa la teoria degli atomi di Democrito. Secondo Democrito dunque la materia è composta di un numero infinito di piccolissimi corpi indivisibili: gli atomi. Gli atomi dall'eternità o fin dal principio delle cose, sono dotati di movimento continuo mediante il quale essi si attaccano gli uni agli altri e si agglomerano, o si staccano e si separano; da qui la formazione di tutte le cose, e la disgregazione di tutte le cose.

La nostra anima stessa non è, secondo Democrito, che una aggregazione di atomi particolarmente sottili e uniti.

E' probabile che quando un certo numero di questi atomi abbandona il nostro corpo è il sonno; che quando quasi tutti gli atomi abbandonano il nostro corpo è la morte apparente (letargia, catalessia) e che quando gli atomi abbandonano tutti il nostro corpo è la morte.

Noi siamo in relazione con il mondo esteriore me-

diante l'afflusso in noi d'atomi estremamente sottili, riflesso delle cose, e apparenze delle cose, le *eidola* o immaginette che vengono a mescolarsi agli atomi costitutivi della nostra anima.

Questa in sintesi la teoria di Democrito quale la si può desumere da quello che ne sappiamo.

L'atomo non è per la scienza moderna l'ultima suddivisione della materia.

Questo non modifica in nulla la concezione di Democrito. Evidentemente per Democrito la parola atomo sta ad indicare la più piccola suddivisione della materia. E bisogna ancora notare che questa idea dell'atomo in Democrito era anche accompagnata dall'idea di forza o di energia, perchè Democrito dice ancora che gli Dei sono costituiti di fuoco e non intende per questo dire che siano personalità o esseri personali ma costituiti di un elemento igneo e psichico che è diffuso in tutte le cose.

Che cosa può essere questo, data l'antica concezione degli Dei come equivalenti a potenza o forza, se non quello che noi chiamiamo oggi energia?

Abbiamo dunque una concezione di particelle infinitamente piccole animate da movimento e da energia che ci pongono in relazione col mondo esteriore, quando queste particelle infinitesimali, che Democrito chiamava atomi, affluiscono in noi e si mescolano a quelle che già costituiscono la nostra anima.

Abbiamo visto che con i passi magnetici si riesce ad esteriorizzare la sensibilità, cioè si può dire

che noi la allontaniamo dal corpo, e allontanando questa sensibilità, il corpo resta in uno stato di sonno profondo. Se continuiamo i passi arriviamo a staccare dal corpo il suo doppio che può vagare con una certa indipendenza dal corpo materiale. E' evidente che per quanto all'oscuro sul genere e la qualità di ciò che si allontana dal corpo materiale con questi esperimenti, noi allontaniamo una massa, un assieme di infinitamente piccole particelle che hanno l'aspetto gasoso e si tengono aggregate fra di loro. Quando poi succede la morte, i sensitivi o le persone immerse nel sonno sonambolico vedono precisamente questo doppio che si stacca completamente dal corpo con la rottura di quella specie di tubo o di cordone che lo univa al corpo partendo dal plesso solare. Qui dunque abbiamo tutti gli atomi, come dice Democrito, che lasciano il corpo.

Questa concezione di Democrito relativa alla morte apparente e alla morte vera, non solo concorda con le esperienze magnetiche, ma anche con la teoria indiana della costituzione del corpo umano. Non ti pare che l'analogia sia completa?

MANI. — Indubbiamente. Il lato oscuro del fenomeno è sempre la natura di questo X o di questo assieme di X che si stacca dal corpo.

PIRRO. — Siamo d'accordo. Il mistero è lì. Le caratteristiche e le proprietà di questo X le abbiamo viste e mi paiono alquanto diverse dalle proprietà che noi conosciamo degli elettroni.

Soprattutto la proprietà di venire per così dire as-

sorbite dai corpi e di rimanervi per una durata abbastanza lunga, come risulta dalle esperienze sulla esteriorizzazione della sensibilità, e quella ancora più misteriosa di mantenere i rapporti con il corpo della persona dalla quale provengono sono diverse da ciò che conosciamo sulla materia.

MANI. — La seconda proprietà osservata dal punto di vista fisico è certo la più misteriosa. L'altra, quella di imbevere i corpi posti in vicinanza, possiamo, per analogia, spiegarla come una specie di carica elettrica o anche come una specie di magnetizzazione simile a quella che assume e conserva l'acciaio dopo essere stato sottoposto a un campo magnetico, o elettromagnetico.

PIRRO. — L'analogia diventa ancora maggiore quando ricordiamo che i sensitivi o i sonnambolici vedono colorato in due modi diversi il doppio a sinistra e a destra, tanto da far supporre una polarità diversa nei due lati del corpo umano; cosa che molte altre esperienze magnetiche provano. Ma si tratta di analogie che, per appagare un rimasuglio di mentalità positivista, andiamo a cercare nelle scienze della materia!

Spirito e materia

Io penso che questo sia un errore! Voler riportare ai fenomeni che avvengono nella materia fatti che sono evidentemente di un altro ordine, per poterli capire od ammettere, è voler portare la materia in ogni campo. Avremo modo quando parleremo del-

l'Arte di poter stabilire con più chiarezza la funzione della materia, e come dietro o sopra questa in determinate circostanze — nell'opera d'arte — *appaia o si riveli lo spirito*, poichè diviene allora suscitatrice di mondi spirituali.

Mi pare che come la materia è organizzata dalla vita in modo da far sentire la presenza dello spirito, così non diversamente l'artista organizza la materia: suono, linee, forme, colori, parole, in modo da farne risultate un mondo spirituale.

Come io credo allo spirito come potenza prima, così per me la vita è spirito, e questo organizza la materia e dalla materia affiora.

Se non usciamo dalle ipotesi della scienza nell'argomento che trattiamo, non arriveremo mai ad una conclusione!

MANI. — Ma allora!...

PIRRO. — Tu protesti! Ebbene, possiamo dire di aver considerato quasi tutte le ipotesi o quasi tutte le teorie scientifiche moderne che si sono fatte sul magnetismo animale.

In queste teorie, in queste ipotesi moderne noi sentiamo qualche cosa che manca, sentiamo che tutte si aggirano in un cerchio chiuso, che tutte sono impotenti, incapaci direi quasi, per una limitazione intrinseca, a spiegare non solo il fenomeno, ma anche a capirlo. Direi che arrivati a un certo punto ci accorgiamo di una incompatibilità fra i fenomeni e le spiegazioni: è come se i fenomeni parlassero un linguaggio, e le teorie, le ipotesi un altro.

Non avverti una specie di malessere *spirituale* fra

i fenomeni e l'idea che di questi fenomeni istintivamente siamo portati a farci, e le spiegazioni, le ipotesi, le teorie se le andiamo a cercare nel mondo della materia? Per precisare meglio la mia idea o per presentarla sotto altra forma, ti prego di rispondere a questa domanda: quale secondo te è la scienza che fra tutte le sue branche, fra tutte le sue specializzazioni, ti pare sia la più adatta, quella che ha tutti gli attributi, o almeno alcuni, per spiegare questi fenomeni?

MANI. — Ma, veramente, non saprei!

PIRRO. — Ti prego di cercare seriamente. Sarebbe forse la fisiologia, la biologia, la psicologia? o quella che dovrebbe riunire tutte queste tre: la medicina?

MANI. — Evidentemente dovrebbe essere la medicina, poichè è la riunione di queste tre, e un po' anche della fisica, poichè esistono fenomeni di osmosi nel corpo umano!

PIRRO. — Infatti, così dovrebbe essere. Ma abbiamo visto che proprio la medicina è stata la più restìa prima ad ammettere questi fenomeni; poi la più unilaterale nell'ammissione. La medicina si è fermata alla ipnosi e agli effetti della suggestione durante l'ipnosi; preoccupata di fenomeni o strettamente fisiologici o strettamente patologici, ha visto limitatamente, ristrettamente questi fenomeni.

MANI. — Sì, è vero; ma se la medicina non sa spiegarli, proprio non vedo quale altra scienza possa con competenza spiegarli!

PIRRO. — Proprio così. Nessuna scienza attuale li può spiegare. E sai perchè? perchè la scienza, secondo il

concetto che di questa parola noi ci facciamo, e con tutto ciò che noi attribuiamo a questa parola, la scienza per questi fenomeni non esiste ancora oggi, o forse non esiste più, e forse esisteva una volta!

La grande piramide e le sue rivelazioni

Le conoscenze che gli antichi avevano e che la scienza positiva ha tante volte deriso, erano molto più vaste di quanto comunemente si crede. E' stata la scienza positiva mai serena nè imparziale, ma sempre polemica e presuntuosa a impiccolire, negare o deformare le cognizioni e la scienza degli antichi. Per la diversità delle condizioni sociali, la scienza era allora di pochi, di pochissimi, e questi non avendo nessun desiderio di democratizzare o popolarizzare la loro scienza, la tenevano rigorosamente segreta. Così avviene che da tutto quello che noi sappiamo della scienza degli egiziani non possiamo, perchè non lo troviamo scritto in nessun papiro o in nessuna lapide, immaginare che essi conoscessero la misura esatta del raggio terrestre, la distanza della terra dal sole, la lunghezza del percorso della terra nel suo viaggio intorno al sole, la densità media della terra, il punto esatto del polo nord sul cielo, lo spostamento apparente degli astri nel cielo dovuto alla rifrazione della luce attraverso gli strati dell'aria ecc. Ebbene tutti questi dati si trovano invece monumentati in modo eterno, nelle misure della Grande Piramide!

Quando gli scienziati, che seguirono Napoleone nella sua spedizione in Egitto, vollero fare la triangolazione dell'Egitto, la Grande Piramide servì di punto di partenza di un meridiano centrale che presero per origine della longitudine della regione. Essi constatarono che le diagonali prolungate del monumento racchiudono esattamente il Delta del Nilo nel suo sbocco sul mare e che il meridiano, cioè la linea nord-sud passante per la cima della Piramide, divide questo delta in due settori perfettamente eguali. Si sa quanto sia difficile orientare in un modo rigorosamente preciso, cioè determinare esattamente il Nord. Ebbene l'orientazione della Grande Piramide è esatta con un errore di 4' 35" precisi! Dopo i metodi di orientazione vennero certamente perduti, perchè l'orientazione delle Piramidi posteriori è molto sbagliata e fu solo nel 339 prima della nostra era, che si riconobbe la differenza fra la stella polare e il polo celeste. Se poi vogliamo fissare un meridiano ideale, non troveremo certo che quello di Parigi, o quello di Greenwich, corrisponda a questo; troveremo invece che il meridiano ideale dovrebbe essere quello della Grande Piramide poichè attraversa la maggiore estensione di continenti e la minore estensione di mari, oltre ciò se si calcolano esattamente l'estensione delle terre che l'uomo può abitare, si trova che questo meridiano le divide in due parti esattamente eguali!

In più se noi consideriamo il parallelo 30° di latitudine nord sul quale è collocata la Grande Piramide, troviamo che è il parallelo che racchiude la

massima estensione continentale! Ma qui bisogna dire che la Grande Piramide non è esattamente al 30° parallelo; la posizione constatata è 29° 58' 51". Ora se si tiene conto della rifrazione dovuta agli strati d'aria che subisce un raggio luminoso, perchè l'osservatore ai piedi del monumento veda il polo celeste a 30° esattamente, il calcolo ci dice che il centro della Grande Piramide deve trovarsi a 29° 58' 51" e 22 centesimi di secondo. L'errore insignificante è dunque di 22 centesimi di secondo!

Queste non possono certo essere chiamate coincidenze. In ogni tempo si è saputo che la piramide di Cheops non era una tomba ma un monumento, costruito per fissare rapporti matematici e nozioni numeriche degni di essere tramandati. Erodoto dice che i preti egiziani gli avevano insegnato che le proporzioni stabilite nella Grande Piramide erano tali che il quadrato costruito sull'altezza verticale è eguale esattamente alla superficie di ciascuna delle facce triangolari ed è quanto hanno constatato le misurazioni moderne.

C'è di più: se si divide il perimetro di base per due volte l'altezza della piramide si trova il valore di π cioè di 3,1416! E si è anche trovato che l'area della sezione meridiana della piramide sta all'area della sua base nel rapporto di 1 a π!

Si sa quanta fatica si è fatta per arrivare a fissare una misura basata sul meridiano terrestre dal quale è stato trovato il metro che sarebbe la diecimilionesima parte del quarto del meridiano; dico sarebbe, perchè fin dal 1841 gli scienziati si sono accorti che

il metro era più corto di circa due decimi di millimetro. Ebbene, poichè i meridiani sono differenti l'uno dall'altro, sarebbe stato evidentemente meglio prendere non il valore del meridiano a base, ma il valore del raggio polare (è vero che quando si è fissato il metro nessun scienziato era in grado di determinare questo valore). Ora la Grande Piramide ha per base di misura il braccio o cubito sacro che era diverso dal braccio o cubito ordinario o popolare. Ebbene questo braccio sacro, questa misura riservata ai sacerdoti era di 635 mm., 660. Moltiplicando per 10 milioni si trova 6.356600, cioè il valore che attualmente si dà alla lunghezza del raggio terrestre polare 6.356.700 metri in modo che il numero dei chilometri è eguale; la differenza è sui metri con uno scarto che anche gli attuali mezzi di misurazione possono comportare! Ma non è finito, se si moltiplica per 3,1416 la lunghezza dell'anticamera che precede la camera del re nella Grande Piramide, dopo di averla valutata in pollici piramidali (il cubito piramidale era diviso in 25 pollici piramidali) noi troviamo 365,242 numero che fissa esattamente la durata dell'anno in giorni e che nè i greci, nè i romani hanno saputo calcolare! La lunghezza poi dell'anno bisestile la si trova fissata nella misura dei lati alla base del monumento espressa sempre in cubiti piramidali.

Moltiplicando l'altezza della Grande Piramide per un milione si trova la distanza della terra dal sole cioè (142.208.000) ora si pensa sia di 149.400.000 Km., è quindi molto più precisa di quello che si

riteneva fosse avanti il 1860 (154 milioni di Km.). Se noi moltiplichiamo il pollice piramidale per 100 miliardi otteniamo la lunghezza del percorso della terra sulla sua orbita in un giorno di 24 ore.

Il passaggio d'entrata alla grande piramide aveva l'inclinazione della stella polare dell'epoca: da esso si poteva seguirne i movimenti a non importa quale ora della giornata.

Il metro è la diecimilionesima parte del quarto di meridiano. Ma i meridiani sono differenti fra di loro, il raggio polare è invece unico e sicuro!

Ecco dunque quello che ci dice la Grande Piramide. Ecco quali cognizioni avevano i suoi costruttori 2800 anni avanti Cristo!

MANI. — E' veramente meraviglioso! Come potevano sapere tutto questo?

Gli antichi e la veggenza sonnambolica

PIRRO. — Questi antichi scienziati erano della loro sapienza gelosi custodi; erano sacerdoti e questo li teneva più serrati, e più tenaci nel conservare il mistero della loro scienza ed anche il mistero del come erano pervenuti a sapere e conoscere. Essi confidavano, come hanno confidato ad un monumento come la Grande Piramide, i risultati, così stupefacenti anche per noi, della loro scienza e non hanno mai confidato il metodo per arrivare a conoscere. Nessun frammento, nessun « libro dei morti » nessun papiro si è trovato che accenni al metodo per arrivare

a conoscere; sempre solamente il risultato; la legge, la conoscenza troviamo fissata o sui papiri o sulla pietra.

Scartata la possibilità che siano pervenuti alle conoscenze che hanno monumentato nella Grande Piramide, con i nostri stessi metodi (ai quali come abbiamo visto siamo arrivati da non più di una settantina d'anni) si è imposta la domanda: come sono pervenuti a queste cognizioni? Quale era il loro metodo? E perchè questo secreto sui loro metodi di conoscenza? Alcuni hanno parlato di rivelazione. Chi non crede a questa non ha potuto risolvere il mistero.

Esistono figure in papiri, statuette e bassorilievi egiziani che non è possibile interpretare diversamente che come gesti, come scene di magnetizzazione ed anche di cure magnetiche. Un papiro scoperto da Ebers nelle rovine di Tebe contiene questa formula: « *Posa la tua mano su di lui per calmare il dolore e di' che il dolore cessi* ». Questo prova che il magnetismo era conosciuto e praticato.

Qui secondo me va cercata la soluzione del mistero e la fonte della loro sapienza.

Gli antichi sacerdoti egiziani si servivano della veggenza procurata con le pratiche magnetiche.

Il chiaroveggente magnetico nel sonno vede diversamente colorati il polo nord e il polo sud del magnete; vede il campo magnetico ed elettro-magnetico; vede anche i raggi X, vede anche, nel mondo della materia, quello che non vediamo noi, e che sappiamo, per via d'ipotesi e d'esperimenti; chi ci

può dar torto nell'ipotesi che a questa fonte abbiamo ricorso per sapere, e da questa fonte abbiamo avuto tante e così stupefacenti conoscenze? Gli oracoli e le Pizie, generalmente donne (guidate e comandate dai sacerdoti dice la storia) poste in istato di veggenza da questi potenti magnetizzatori — diciamo noi — non erano forse sempre a loro disposizione?

Se la storia ad un certo punto parla di decadenza degli oracoli, si può facilmente pensare che contemporanea era la decadenza del potere dei sacerdoti. La storia ci ha tramandato di questi oracoli molte previsioni perfettamente avveratesi, e altre risultate false. L'ho già notato, non si può chiedere tutto alla chiaroveggenza; una volta mi sentii rispondere — ad una mia domanda sul mondo astrale: « Non posso rispondere! » — « Perchè? » chiesi io. « Perchè non sapete, perchè non vedete o non potete rispondere: *Perchè i vivi certe cose non le possono sapere prima!* »

Quale meraviglia che ce ne siano di false? Non tutti i chiaroveggenti arrivano allo stesso grado di chiaroveggenza, e molti sono stati guastati dalle troppo e differenti direttive loro imposte.

E come davanti a queste stupefacenti scoperte sulla Grande Piramide si è parlato anche di rivelazione, io che credo alla rivelazione, ma solo per ciò che riguarda Dio e la religione (ed è solo con questa rivelazione che si può spiegare la meravigliosa unità e identità dei grandi principi delle più evolute religioni) io invece davanti a quelle conoscenze, astronomiche, geometriche e fisiche della Gran-

de Piramide credo alla rivelazione della chiaroveggenza, procurata e bene diretta dai sacerdoti che, non dimentichiamolo, costituivano in Egitto l'istituzione più potente dello stato. Erano essi che investivano del potere i Faraoni stessi!

Scienza ufficiale e veggenza.

MANI. — Ma se, come credi tu, dalla chiaroveggenza si possono avere dati preziosi per le scienze fisiche, chimiche, astronomiche, perchè non se ne usa?

PIRRO. — La scienza ufficiale non crede neppure alla chiaroveggenza! Questa è rimasta strumento ai ricercatori occultisti che hanno forse il torto nelle loro enunciazioni di risultati, di tener nascosto — come gli antichi sacerdoti egiziani — i loro metodi. Io sono convinto, e con alcuni soggetti particolarmente scelti ed allenati ne ho fatto prove, che la chiaroveggenza può essere usata anche per la scienza fisica; prove che mi convincono che con questo mezzo gli antichi sacerdoti egiziani riuscivano ad avere quelle cognizioni che sono eternamente monumentate nella Grande Piramide!

MANI. — Questo sarebbe un preziosissimo mezzo, se come dici tu, può servire, e lo hai già provato!

PIRRO. — Sì; ma non sempre si può avere il soggetto adatto. Io ne avevo uno quando ero a Parigi, ma questo è partito ed io non ho potuto proseguire le mie indagini in proposito.

Tu capisci che quando è avvenuto a me, povero

cittadino qualunque del secolo XX, non poteva capitare ad un sacerdote del tempo della Grande Piramide! Essi come casta avevano una superiorità su di noi e sugli scienziati del nostro tempo!

MANI. — Quale?

L'aristocrazia della scienza ne facilita lo sviluppo.

PIRRO. — Il fatto che la casta sacerdotale faceva per così dire scomparire l'individualità singola dei sacerdoti, questi non avevano nessuna fretta nelle ricerche. I dati trovati da un sacerdote potevano sempre, restando segreti, essere ripresi da un altro sacerdote e questi a sua volta non aveva alcuna fretta di *pubblicare* i suoi risultati! Fretta che soffoca e fa precipitare tutti i nostri scienziati per voler essere i primi ad annunciare al mondo un qualsiasi risultato, per quanto parziale, dei loro studi! Io credo che questa individualizzazione degli studi scientifici abbia portato anche a quel terribile frazionamento di ricerche nella scienza, a quella spaventosa quantità di specializzazioni che, se per le applicazioni pratiche possono essere una necessità, sono però per la scienza una rovina, poichè impediscono ad essa di raccogliere in sintesi i suoi dati e di poter vedere la verità nel suo assieme e non solo una frammentaria verità in una specialità, cioè in un frammento di scienza!

MANI. — Ma verrà bene il giorno che la scienza arriverà anche alla sintesi!

PIRRO. — Lo credi tu?

Io no, almeno fino a che l'indirizzo della scienza resterà quello che è ora! Cioè analitico, sperimentale!

MANI. — Non vedo come potrebbe cambiare l'indirizzo.

Il metodo scientifico occidentale e quello orientale.

PIRRO. — Stammi a sentire: davanti a qualunque fenomeno a qualunque fatto che l'uomo prenda a considerare sono possibili due metodi. Primo: analisi oggettiva e materialista della sua consistenza e della sua essenza; proiettare cioè la cosa al di fuori di sè; e l'altro sistema: prenderla e assorbirla per così dire e viverla nell'interno del sè, del proprio Io.

Uno è il metodo occidentale, sperimentale, scientifico, il solo ammesso nelle nostre scuole e nei nostri sistemi, l'altro è quello orientale.

L'uno si ferma all'apparenza delle cose, analizzate come fuori del Sè.

L'altro è quello per cui una cosa non si vuole sapere e non importa sapere come è in se stessa, ma che cosa diventa quando è vissuta nel proprio *Io*.

Il primo metodo la isola, la allontana, la stacca dal proprio Io; il secondo invece cerca di assorbirla, interiorarla, viverla nel proprio Io (2).

Tutto è possibile considerare con i due metodi; è chiaro però che la loro fondamentale differenza deve far sì che non sia indifferente usare i due metodi, per tutte le cose, atti, fenomeni, problemi. E'

(2) E' forse l'opera del Todeschini?

evidente che esistono soggetti possibili di considerazione che devono fatalmente richiedere per la loro stessa natura uno o l'altro dei metodi.

Come e quale concetto ci può far scegliere l'uno piuttosto che l'altro? In questa scelta evidentemente il concetto del riferimento dell'oggetto è certo il più logico. Cioè a che cosa si riferisce un oggetto? Al Sè o al di fuori di Sè? Se si riferisce al di fuori di Sè, si userà il metodo oggettivo, sperimentale, esterno od occidentale; se al Sè, si userà il sistema del Sè, dell'Io od Orientale.

Fatta questa premessa ora possiamo trarre finalmente la conclusione sulla mancata capacità della scienza sperimentale a spiegare i fenomeni magnetici, ipnotici, spiritici, psichici ecc. Errore di metodo o meglio errore di applicazione di un metodo che non serve per questi fenomeni!

MANI. — Ma noi non ne abbiamo altri!

PIRRO. — La scienza non ne altri. Ma questi esistono però! Peggio per la scienza se si è cristalizzata in un unico metodo!

La psicanalisi e il subcosciente.

La psicologia si è interessata della psiche — quando non si è interessata solo del cervello e dei nervi — nella cosidetta psicologia sperimentale e positivista. Bisognerà pure accennare alla psicoanalisi che pretende di essere una *psicologia trattata come scienza naturale* in contrapposto alla psicolo-

gia filosofica e a quella dei poeti e dei letterati. La psicoanalisi ha avuto secondo me il merito di aver cercato di indagare il subcosciente e tutti gli impulsi, le attrazioni e le inibizioni che si svolgono in quel mondo, che non avendo come testimonio la coscienza, resta avvolto nel più fitto mistero. Ma i risultati ai quali è arrivata con l'importanza quasi ossessionante dei fatti e dei fenomeni imperniati tutti sulla sensualità e sull'atto sessuale, mi ha fatto sorgere il dubbio che abbia preso un curioso abbaglio di prospettiva.

Per ora faccio una osservazione. Lo stato di veggenza sonnambolica offre la possibilità di scrutare profondamente il subcosciente di persone poste a contatto, anche a mezzo di una lettera, con il chiaroveggente. Poichè egli *vede* in questo stato i pensieri, le passioni, i sentimenti, i vizi e le virtù soprattutto del subcosciente, si ha la possibilità di analisi piene e complete della psiche di un dato individuo. Ed io ne feci di interessantissime.

Non mi è mai risultato da queste analisi (fatte su tipi differentissimi in tutti i sensi) che il fatto sessuale abbia nel subcosciente una eccessiva importanza, nè che gli organi genitali dell'altro sesso possano assumere una così vasta simbologia che si allarga si può dire su tutte le cose od oggetti della vita, come risulterebbe dalle conclusioni della psicoanalisi, tanto che si è potuto accusare il Freud di pansessualismo.

Un'altra osservazione devo qui fare: lo stato son-

nambolico aumenta in un grado notevole il pudore della persona addormentata.

Il più piccolo accenno a qualche cosa di men che corretto, il più piccolo gesto che possa essere osceno, è respinto con immediata reazione e proteste vivissime. Come mettere d'accordo ciò con i risultati della psicoanalisi? Come io non posso e non voglio negare questi risultati in se stessi, mi pare necessario invece discuterne le deduzioni e le interpretazioni.

La psicoanalisi dice e crede di esplorare il subcosciente; ma se avesse preso abbaglio?

MANI. — Cioè che cosa avrebbe esplorato?

La memoria fisiologica

PIRRO. — La filosofia yoga sostiene che tutte le cellule del corpo umano, e tutti gli aggregati di queste cellule formanti i vari organi, hanno una loro piccola intelligenza sufficiente per le loro funzioni ed hanno anche una loro memoria locale o particolare. Questo della memoria è un fatto particolarmente dimostrabile in una quantità di gesti, di movimenti, di atti che noi facciamo e possiamo fare senza che ci pensiamo, per la *memoria* che l'organo conserva di questi movimenti e di questi gesti altre volte ripetuti. Tipica è in questo la memoria tutta particolare che conservano le mani di un pianista quando eseguisce a memoria un pezzo musicale. Molte volte la mente non ricorda il seguito, mentre le mani *sanno* e ricordano quello che segue, e se la mente non in-

terviene possono e sanno continuare da sole. Tutti i pianisti hanno constatato questo, anch'io quando nella mia giovinezza studiavo il piano, l'ho provato.

Dunque qui siamo davanti ad una memoria fisiologica o sensoria tipicamente ed unicamente materiale, senza cioè un intervento apprezzabile dell'Io mentale o animico.

E se noi constatiamo una memoria localizzata nelle braccia, nelle mani e nelle dita, per quale ragione non si potrebbe ammettere una memoria nelle altre parti ed organi del corpo? L'acquolina che viene in bocca al ricordo di un dato cibo o di una bevanda prelibata non potrebbe essere un fatto proveniente dal ricordo dell'organo gusto? E gli organi sessuali perchè non avrebbero una loro memoria locale? strettamente fisiologica? E allora ecco come si spiegherebbero tutti i fatti, simbologia ed ossessioni sessuali da far pensare ad un pansensualismo dei risultati della psicoanalisi. Così dicasi dei riferimenti sessuali della tragedia di Edipo: la madre, prima *casa* nella quale si è abitato, la simbologia dell'acqua (nella quale si era immersi nell'utero materno) che sta a rappresentare la nascita ed il parto, sono evidentemente *ricordi fisiologici del corpo.* Tutto questo — unito ai risultati completamente diversi che dà una analisi del subcosciente fatta nello stato sonnambolico — mi fa dubitare che il subcosciente esplorato dalla psicoanalisi sia solamente ed unicamente la memoria fisiologica e materiale del corpo e dei vari suoi organi: una specie di *submateriale o subfisiologico* degli organi del corpo, e non il *sub-*

cosciente animico o spirituale. Questo dubbio si trasforma in certezza per altre considerazioni.

Noi abbiamo visto che nel sonno magnetico si determina un distacco dell'Io animico o mentale o spirituale, dai sensi del corpo. Abbiamo visto nelle esperienze del De Rochas, dove questo distacco era portato ai limiti estremi, che il soggetto diceva: « il corpo è un sacco vuoto, il mio *Io* è il corpo luminoso, è il mio doppio ». E' logico quindi che questo doppio sia più spirituale nelle sue risposte, che aumenti in lui il senso non solo di pudore, ma direi quasi di ripugnanza per tutto ciò che si riferisce alla sensualitià.

E abbiamo molte ragioni per credere che il sonno normale sia pure una specie di distacco di questo Io o « doppio » dal corpo fisico; la filosofia Yoga lo dice e aggiunge che l'Io animico o il *doppio*, durante il sonno può viaggiare e andare lontano dal corpo materiale. Ora è appunto dai sogni che la psicoanalisi ha tratto e trae buona parte delle sue conclusioni, soprattutto sulla simbologia; dai sogni dunque nel sonno, quando si può ritenere che molto, se non tutto, il *doppio* e l'Io animico si siano allontanati dal corpo.

Non ti pare che in queste condizioni ciò che resta e che *il corpo da sveglio ricorda* più o meno bene, ciò che resta dico, cioè il sogno possa essere appunto prodotto dalle memorie e dai ricordi variamente complicati o accozzati degli organi del corpo? Questo spiegherebbe così l'importanza predominante del sensualismo, poichè quale altra cosa

più importante per il corpo? La psicoanalisi sarebbe così riuscita ad esplorare solo questa memoria subfisiologica o subfisica degli organi del corpo? (3)

Che ironia! E pretenderebbe di essere la sola psicologia concepita come scienza naturale. Avrebbe dovuto dire, per essere nel vero, la psicologia con-

---

(3) Posteriormente a questi dialoghi ho fatto ad una veggente in proposito delle domande che riferisco con le relative risposte.

I Domanda:

Esiste negli organi del corpo umano una memoria locale o fisiologica propria a ciascun organo del corpo?

Risposta:

Gli organi del corpo hanno una loro memoria che non dipende dalla memoria psichica. Quello che talora si ritiene memoria dell'incosciente è la memoria delle cellule di questi organi.

II Domanda:

Questa memoria degli organi del corpo si mescola e fa parte dei sogni?

Risposta:

Nei sogni questa memoria dei nostri organi passa attraverso la memoria del nostro incosciente. Essa è unita all'incosciente e ne fa parte.

III Domanda:

Questa memoria degli organi è completamente diversa dalla memoria intellettuale che forma la nostra psiche?

Risposta:

La memoria delle cellule è più forte della memoria puramente mentale, ma queste due memorie si interpenetrano. Si può dividerle in teoria, ma in pratica sono indivisibili.

IV Domanda:

Nei sogni c'entra più la memoria degli organi o quella mentale?

Risposta:

Nei sogni è la memoria incosciente che ha la predominanza. Ma nello studio dell'assieme umano si cerca troppo di dividere quello che forma un tutto.

Il *tutto* è nel *tutto* e *tutto* è nel *tutto*.

cepita come scienza materialista; e in questo caso la psiche che c'entra?

Non ti pare una logica fatalità e un destino che il metodo sperimentale debba sempre essere legato alla materia anche quando crede di uscirne, cioè di esplorare la psiche?

Neppure la psicoanalisi dunque ha fatto fare un passo nel campo della conoscenza dell'uomo-completo; anch'essa può essere accusata degli stessi errori della medicina che ha creduto di servire e dalla quale deriva!

Il nosce te ipsum e la filosofia Yoga

Per ritrovare veramente la scienza che risponde al *Nosce te ipsum* bisogna che noi ci rifacciamo alla antica filosofia indiana: la Samkhya e soprattutto alla sua derivata filosofia Yoga. (4) Questa ci offre veramente un metodo, un sistema e risultati positivi, poichè è la sola che, rispetto alle nostre scienze, scenda nelle profondità dell'Io e lo analizzi a fondo.

---

(4) L'Yoga si divide in molte categorie secondo gli scopi che si prefigge. Qui mi riferisco alla Yoga diremo così, eccletica che riunisce alcune pratiche di Pantangiali o Raya Yoga, con altre di Gnoni Yoga e Hatha Yoga, e anche con alcune pratiche che si trovano nei « Tantras » che a torto o a ragione vengono considerati, da certa Teosofia all'acqua di rosa, come pratiche di magia nera. Comunque qui è solo considerata la Yoga per quello che riguarda l'introspezione e non per tutte quelle pratiche che porterebbero allo sviluppo dei poteri superiori psichici e che sono degenerate nelle pratiche dei Fakiri o falsi Yoghi.

Il suo sistema non enuncia risultati, non dà teorie. Insegna la strada. Non prova con ragionamenti i suoi postulati. Dice: « provate a concentrarvi, provate ad analizzare il vostro *Io* e vivete nel vostro *Io* ». Non mette e non si cura di mettere in una lavagna, fuori del Sè, i risultati. I risultati della introspezione restano introspettivi. La verità non è tale quando è *dimostrata*, come per le nostre scienze. La verità è tale per la filosofia Yoga quando è *sentita e vissuta*. Dimostrare una verità è oggettivarla, metterla fuori del proprio *Io*. La verità sull'Io non può che essere soggettivata, quindi l'esperienza deve essere vissuta all'interno; la verità è tale quando sarà vissuta e sentita profondamente nel proprio Io. Questo è veramente logico e profondo, è portare la ricerca veramente al fondo e cercare la verità dove sta di casa e da dove non può uscire, se non a patto di non essere più se stessa.

Il campo di questa ricerca, posto in questi termini, è naturalmente infinito, ma io voglio dartene un piccolo saggio che è quello che più mi ha colpito e davanti al quale le nostre ricerche psicologiche fanno pietà.

Uno dei primi passi per penetrare in queste pratiche che sono, e molto giustamente, più pratiche che non filosofia espositiva o dialettica, è la conoscenza e la valorizzazione del proprio Io. Ma innanzi tutto che cosa è questo *Io*? Necessità assoluta per queste pratiche è la concentrazione. E i primi insegnamenti sono per la concentrazione. Ritirarsi dove si possa essere tranquilli, lontani dai rumori, in

posizione comoda, nel rilassamento di tutti i nervi e procurare di sentire il proprio Io. Liberarsi dal concetto che l'Io sia l'*individuo*, il corpo. Poichè si può *considerare il proprio corpo e vederlo anche come dall'alto, l'Io non è il proprio corpo*. Arrivati così a sentire il proprio corpo come fuori del sè, fuori dell'Io, come un arnese che serve al proprio Io, considerare gli altri arnesi che sono attorno all'Io e che si possono confondere con esso: la mente dove si sentono i pensieri. Siccome l'Io può considerare la mente, siccome può indirizzarla, darle il lavoro che vuole, così neppure la mente è l'Io. L'Io può osservare dal di fuori la mente, il suo lavoro, non diversamente da quello che può considerare il corpo, cioè come cosa fuori del Sè, del quale il Sè, l'Io si serve. Dunque anche la mente non è l'Io, ma ne è un arnese.

Queste non sono che indicazioni sulla strada per arrivare: bisogna realizzare, si deve sentire l'Io che diventa una potenza, un centro solare intorno al quale gravitano corpo, mente, sentimenti e pensieri!

Realizzato così il senso dell'Io come centro di forza e di potenza, si può passare a realizzare l'immortalità dell'Io.

Sempre in istato di profonda concentrazione si provi ad immaginare l'Io come morto. Ebbene si troverà che *l'Io si rifiuta di considerarsi come morto*. Si può immaginare il corpo come morto, vederlo immobile, senza vita; ma in questo stesso pensiero è l'Io che vede il corpo morto, l'Io non è morto neppure nell'immaginazione; egualmente l'Io può con-

siderare il sonno per narcotici o la morte apparente, come può considerare la morte vera; ma sarà sempre la morte del corpo e non quella dell'Io. L'Io si rifiuta di considerarsi morto e *così realizza la certezza della sua immortalità*. Trova in se stesso questa certezza!

Questo procedimento mirabile e che non si può naturalmente valutare in pieno se non si *realizza* su se stessi, è fonte di risultati maravigliosi, poichè dà calma, tranquillità, stoicismo per le piccole e grandi miserie della vita; non è sterile come può essere il risultato di qualunque altra dimostrazione filosofica o psicologica. Questo si può veramente chiamare il procedimento che dà il modo di penetrare nella conoscenza di se stessi!

Mani. — E' certamente profondo e sottile tutto ciò, ma si capisce che è in completa antitesi con qualunque dimostrazione filosofica occidentale.

Pirro. — Certo, ma tu capisci come questa sia la strada che porta al dominio di tutte quelle forze che noi diciamo sconosciute e che si rivelano egualmente esistenti e reali quanto quelle forze che voi fisici riscontrate nella materia.

Poichè realizzato l'Io, la sua immortalità, la sua potenza centro di potenza dell'assoluto, conquistato il pieno dominio del corpo, dei suoi sensi, della mente e dei suoi pensieri, *realizzato* tutto questo, questo diventa *realtà* che si domina e dirige. Realizzato ciò che è veramente la chiave per le forze sconosciute, occulte, spirituali, si può penetrare nel loro mondo e dominarle. Tutto ciò presuppone

una educazione speciale e una iniziazione fin dalla fanciullezza; ma gli Yoghi arrivano a fare le cose più maravigliose, più inspiegabili per la nostra povera scienza della materia. Questo dà la chiave per penetrare nel mondo dello spirito, poichè, *realizzato* e dominato, cominciando da se stessi, *il mondo spirituale,* tutte queste forze sono in potere dell'Io.

La realtà del pensiero

Gli Yoghi dicono che il pensiero è una realtà, emesso in certi modi e con intensità volitiva concentrata, permane nell'aria a lungo dove fu emesso. Se aveva una direzione, arriva dove era diretto. Ecco la sola logica spiegazione della telepatia.
La filosofia Yoga dice che il mondo è pieno di Prana, che è ovunque e che è la forza vitale che regola tutte le vite animali, vegetali e minerali. Anche i minerali, secondo gli Yoghi, hanno una vita. La nostra scienza ora sa che un atomo è una specie di sistema solare in vorticoso movimento.

Le pratiche e le cure magnetiche fanno sì che la volontà possa dirigere e concentrare questo Prana dove è in difetto e così guarire le malattie.

Ecco la sola logica spiegazione delle cure magnetiche.

E poichè l'Io è un centro di energia spirituale, le gerarchie del mondo sono: spirito, mente, energia fisica, materia, e poichè lo spirito muove la mente — questa l'energia fisica e questa la materia — è

logico che realizzato l'Io in modo completo e pieno, con esso si possa, attraverso questa gerarchia, arrivare a dominare la materia. Ecco la logica spiegazione di tutti i miracoli che fanno gli Yoghi e i miracoli dei Santi!

Ah! e pensare che anche dove la nostra scienza si è occupata di queste forze oscure, si è divisa in infinite branche non riuscendo ad afferrare che una briciola di verità e si è suddivisa in spiritismo, magnetismo, Christian Science, educazione della volontà, quando gli Yoghi da almeno 2800 anni e forse più avevano già la spiegazione unica e vera di tutto questo!

Gli Yoghi e Platone

Platone aveva detto che *le idee sono le sole realtà.*

Gli yoghi, qualche secolo avanti Platone, dominavano realmente queste *realtà-idee!*

Una trasposizione dei valori e un conseguente sviluppo diverso è avvenuto ed è rimasto alla base delle due culture: l'orientale e l'occidentale.

La profonda differenza dei due metodi sta nella diversità del concetto e dell'uso del Sè. Per la cultura orientale il Sè occupa il primo piano, è la centralità e copre il resto. L'oggettivo è in secondo piano, può essere *Maya* cioè illusione. Per la cultura occidentale la centralità passa dal Sè, dall'Io all'oggettivo, alla natura, cioè al fuori del Sè. L'oggettivo non è più qualche cosa che è per *il Sè e per*

lo Spirito, ma come qualche cosa che è, esiste in sè e per se stesso.

Il pensiero che per l'Orientale è una potenza spirituale creatrice, per l'occidentale è uno strumento astratto per la conoscenza della realtà materiale.

Il pensiero là è realtà che crea, è all'origine delle cose, si identifica con le cose stesse e le comprende, perchè le vive; qui questo comprendere è diventato sapere, la gnosi è diventata discorsività, la comprensione *vissuta* è diventata retorica, cioè comprensione dimostrata.

Da questo risulta che qualunque concetto astratto è compreso e vissuto dall'orientale; mentre l'occidentale ha bisogno di riportarlo alla materia, all'oggettivo e se qui, come spesso avviene, cioè nel mondo della materia, non lo può riscontrare o controllare, lo nega come fantasia o come metafisica, o lo deforma e lo impicciolisce.

Si può ora accennare che il Bergson con la sua filosofia dell'Intuizione si è in fondo avvicinato alla filosofia indiana e yoga. Egli definisce l'intuizione: « *Quella specie di simpatia intellettuale per la quale ci si trasporta nell'interno di un oggetto per coincidere con quel che esso ha di unico e perciò d'inesprimibile* ». Bergson dice che noi ci trasportiamo coll'intuizione nell'interno della cosa; la filosofia yoga ci insegna di portare la cosa nel più profondo del nostro Io. Il risultato è lo stesso, cioè non considerare le cose all'infuori dell'Io, ma viverle nel proprio Io. Mi pare un sintomo significativo questa tendenza della filosofia occidentale di arrivare, a distanza

di tanti secoli, ad una conclusione simile, che è un implicito riconoscimento che il metodo occidentale non può servire per tutto, e che esiste una profonda differenza fra il conoscere dell'intelligenza che non può andare oltre la materia e il *vivere* dell'intuizione che può oltrepassare questa barriera! Io credo che negli sviluppi ulteriori delle due culture, l'occidentale e l'orientale, si troverà il modo di riunire i due metodi, ciascuno dei quali per se stesso è troppo unilaterale.

La riunione dei due metodi

MANI. — Ma credi possibile questa riunione dei due metodi?

PIRRO. — Io mi sono posto molte volte la stessa domanda ed ho provato ad analizzare e mettere i due sistemi in pratica per certi problemi, che risolti in un dato modo dalla scienza occidentale, potessero essere considerati o *realizzati* dal sistema orientale. Ed ecco i miei risultati. Consideriamo il concetto « *Spazio* » e il concetto « *Tempo* ».

La scienza occidentale ci ha abituati a non poter disgiungere le due astrazioni spazio e tempo perchè le vuole *misurare*.

Per questa misurazione ha bisogno di due punti dai quali partire. Ma si può dimostrare che è impossibile collocare questi punti con quel carattere di assolutezza che è necessario per partire poi da essi come base di calcolo. Questi punti cioè saranno sempre arbitrari e potranno sempre essere spostati.

I due concetti spazio e tempo la scienza li unisce sempre ad un altro: *velocità*, come conseguenza. Questa triade, che la scienza ci ha abituati a vedere sempre indissolubilmente unita, non è fatta per chiarire nè la nostra concezione del tempo, nè quella dello spazio, poichè li rende dipendenti dal concetto della velocità che è in realtà, in questa triade, la sola cosa determinata e materiale, in quanto la velocità è materialmente mossa a volontà dell'uomo, quindi può essere determinata dall'uomo. Ma se a questo concetto esterno od oggettivo dello spazio e del tempo, noi contrapponiamo il concetto che del tempo e dello spazio possiamo farci con una esplorazione nel nostro più profondo *Io*, vediamo subito come si possa arrivare alla concezione *tempo* senza la necessità di unirlo alla concezione *spazio*.

Il punto e l'io

Infatti io posso concepire e misurare il tempo senza nessun riferimento allo spazio, se io considero l'evoluzione del mio Io da quando sono nato ad ora! Qui è solo il tempo ed il suo effetto che io vedo, considero e concepisco senza nessun riferimento allo spazio. Per lo spazio il problema appare più difficile a prima vista. Ma basterà allontanare il *punto* come necessità di punto di partenza per arrivare anche qui ad una concezione dello spazio come tale, anche infinito, se io immergendomi nella più profonda e *silenziosa meditazione* considero o meglio realizzo l'Io fino a sentirlo come centro. Realizzato

questo, posso sentire la possibilità *di espansione* dell'Io nello spazio anche all'infinito.

Si tratta di sostituire alla concezione dello spazio limitato dai punti di misura e del tempo egualmente limitato dai punti di misura, il concetto *centro*, o meglio identificare l'Io come centro per arrivare alla possibilità di concezione infinita del tempo e dello spazio.

Non si può obbiettare che nella concezione o meglio meditazione o meglio ancora nella realtà di vivere *vivendo* il tempo, *vivendo* lo spazio, come è in questo metodo dell'introspezione, io prenda un punto di partenza nel momento della mia nascita, che non ricordo o in quello della mia fanciullezza che ricordo benissimo, come blocco, non come *momento* particolare.

Poichè io arrivo alla sensazione di un momento — fanciullezza — ma di un *diverso modo di essere*: la fanciullezza. E questa non collocata in un dato momento nel tempo, *ma di un altro modo di essere*, cioè di una *diversità di essere*.

E questo senza alcun riferimento allo spazio!

Bisogna notare ancora. Questo mio modo di essere — fanciullezza — non è il primo mio modo di essere, quindi già un *punto* determinato. Basterà che io pensi alla mia, se non provata, certo sicuramente *sentita* vita precedente, per creare subito altri modi di essere indeterminati nello spazio che mi portano anche qui ad una ininterrotta serie di *modi* di essere che risalgono nel tempo in modo infinito, senza che questi modi o stati siano mai nettamente o

divengano in modo tipico *momenti*, senza cioè che io li possa sentire come momenti. Anzi dovrò fare uno sforzo per collocare (e sarà uno sforzo di scienza sperimentale, fuori cioè dal mio *Io*) per trasformare questo *modi di essere in momenti*, che non potrò in ultima analisi mai realizzare, perchè non li saprò *dove* o come collocare, riferendomi cioè a qualche cosa, a qualche punto, ad un punto o ad una cosa che non esiste. Si può dire che è il *punto* che non esiste, è il *punto* che il mio Io non può sentire, nè vivere dentro di sè, mentre sente e vive benissimo il tempo come modo di essere. Per lo spazio: se io penso il mio *Io* come *centro* — e penso alla sua possibile espansione, posso *espanderlo* all'infinito. Posso sentirlo in una nebulosa della Via Lattea o in una nebulosa extra galattica, quella di Andromeda per esempio.

I concetti di spazio e tempo, vissuti con lo immergerci nel proprio Io ci portano a sentire che queste concezioni noi le viviamo come *espansioni del nostro proprio Io*. Se allo stesso modo noi viviamo altre idee o altri concetti astratti, quali per esempio Volontà, Potenza, Essenza, troviamo la tendenza nel nostro Io a viverli tutti egualmente come espansioni in atto; ne risulta che il modo di essere di ogni concetto astratto è Espansione. Uso questa parola invece di altre come irradiazione o simili, troppo tipicamente fisiche per essere così proprie come espansione.

Espansione sarebbe dunque l'essenza stessa di questi concetti vissuti nel proprio Io. Se con questa

idea come base noi ci portiamo ad analizzare tutti i fenomeni fisici, ne abbiamo una formidabile conferma non solo, ma molti di questi fenomeni ne vengono singolarmente illuminati e chiariti. Così la luce, il calore, l'elettricità, il suono, tutte le radiazioni, cioè tutte le energie che noi vediamo agire sulla materia.

Possiamo scendere fino alla più piccola particella di materia e vediamo che l'attrazione universale ne viene singolarmente chiarita e illuminata. Una parte qualunque di materia si dice che attira secondo la massa altra materia e così via. Perchè l'attira? Un grano di sabbia tende ad espandersi, il che equivale a dire tende ad occupare maggior spazio di quello che ha. Ciò porta a questo: attorno ad un grano di sabbia esiste come un'atmosfera di sabbia per così dire, rarefatta: tende quindi a portare se stesso oltre se stesso e per quel sottile amore che unisce le cose tutte affini (esempio la risonanza e le intonazioni di tutti i generi da quelle musicali a quelle della radio) tende ad unirsi all'altro grano di sabbia vicina che a sua volta tende ad esso. Questa atmosfera è, diremo così, il campo di potenza di quel grano di sabbia. Ogni cosa, ogni parte di materia rappresenta una potenza. Nella potenza è insita la volontà di manifestare se stessa. Non si può concepire una potenza senza questa volontà che arriva fatalmente all'essenza sua che è la volontà di manifestarsi-espandersi.

* * *

Questa concezione che parte dall'idea dell'espansione del proprio Io non ha direzione — non avendo direzione non ha dimensione — non avendo dimensione le ha tutte. Ecco così come si possa arrivare alla concezione della quarta dimensione.

La duplice fonte della conoscenza

a) per la materia i sensi

Dal confronto dei due metodi riguardanti i problemi più astratti che possono affacciarsi alla mente dell'uomo risultano le possibilità infinite dell'Io, liberato dalla materia di capire l'infinito-spazio e l'infinito-tempo, che altrimenti non si riescirebbe nemmeno a intravvedere. Viene logica la domanda se non esista nell'uomo eguale possibilità per tutti gli altri problemi, anche per quelli della materia. Allo stato normale l'uomo, che osserva e studia con l'intelletto e la ragione, arriva solo alla conoscenza del mondo materiale. Nello stato di raccoglimento e di introspezione arriva a capire altri problemi e i più ardui dell'astrazione. Se da questo possiamo dedurre che l'uomo ha i due metodi e i due mezzi per arrivare alla conoscenza dei due estremi: materia e sue manifestazioni e astrazione: idea e suoi concetti, non è logico dover dedurre che deve avere in lui anche il mezzo per conoscere e capire il resto? Ebbene io credo che questo mezzo esista ed è lo stato di veggenza.

b) Per il mondo occulto, l'Introspezione

Per l'astratto nella concentrazione introspettiva, l'uomo ha in se stesso la logica, l'essenza dell'astrazione e dell'essere infinito che vive e sente nell'intuizione.

Per la materia ha i sensi materiali con apparecchi fisici e che lo portano al contatto e alla conoscenza del mondo materiale.

Per il mondo occulto — per questo legame fra la materia e lo spirito — fra la materia e l'astrazione, fra un modo di vita materializzata ed un modo di vita non materializzata, l'uomo ha questo stato di veggenza che lo pone fra i due estremi, e che gli apre la possibilità di conoscenze che altrimenti non potrebbe avere.

Ecco la verità svelata del *Nosce te ipsum!* Nosce te ipsum e conoscerai tutto l'universo.

E la scienza occidentale non ha finora usato che di una possibilità dell'uomo, quella della conoscenza della materia.

Se la metafisica e la filosofia indiana specialmente sono penetrate nel mondo della *verità*, nella sua astrazione, e se la scienza occidentale è penetrata nella conoscenza della materia, mancherebbe il metodo, il mezzo per penetrare nel mondo che stà fra questi due estremi? Perchè non sarebbe questo metodo la veggenza? Poichè abbiamo constatato le possibilità dello stato di veggenza, possiamo ben vedere in esso uno strumento, un altro metodo per la conoscenza dell'uomo. Questo strumento che la scien-

za ufficiale non vuole usare e che anzi ignora o finge d'ignorare, è stato invece largamente usato da un'altra scienza, quella che, tanto per intenderci, chiameremo occulta; ad essa dobbiamo affidarci se vogliamo penetrare più addentro nella conoscenza dell'uomo. Questa scienza ci insegna che lo stato di veggenza prodotto dal magnetismo o mesmerismo è uno stato che un uomo evoluto spiritualmente può arrivare ad avere senza necessità di pratiche mesmeriche, e che i gradi di veggenza sono numerosi e si esplicano su diversi piani nei quali la materia diventa sempre più sottile, fino al punto da essere o confondersi con la Spiritualità stessa, con lo Spirito assoluto.

Il mondo astrale e il tempo

Quello che può vedere il mesmerizzato è, ci dice questa scienza, il piano astrale e il legame fra il corpo fisico e il corpo astrale cioè il doppio eterico.

Nel doppio eterico risiedono centri di energia che assorbendo il prana emesso dal sole, lo distribuiscono per tutto il corpo vivificandovi tutte le cellule e tutti gli organi. Questo doppio eterico è il mezzo di unione fra il corpo fisico e il corpo astrale e il mondo astrale che è un mondo o un piano dove esistono come realtà i pensieri, le passioni, le azioni e i desideri che si esplicano nel mondo materiale e dove permangono più o meno a lungo. In questo mondo, che il veggente vede, nel quale i pensieri sono realtà visibili e le azioni hanno i loro elementi

segnati, per così dire, indipendentemente dalla considerazione o divisione che è tutta soggettiva di passato, presente e futuro, sono segnati anche gli avvenimenti futuri oltre i passati e i presenti. Di qui la possibilità della divinazione e delle profezie, poichè il veggente vede l'avvenire come vede il passato e il presente.

Il tempo non esiste

Questo mondo e questo modo di essere degli avvenimenti ci offrono la possibilità di alcune altre interessanti considerazioni sul *tempo*. Gli avvenimenti che si avverano nel tempo stanno in questo piano in quanto sono, cioè nella loro essenza. La loro successione è soggettiva.

Noi diciamo passato, presente e futuro, in quanto la successione ci fa così catalogare gli avvenimenti. In realtà l'avvenimento, o meglio le cause che lo producono *sono,* cioè *esistono* in una illimitatezza sconfinata che sarebbe l'essere stesso, l'essenza stessa delle cose in cui sono quello che devono essere indipendentemente dal quando si manifestano. E' solo il senso soggettivo di essere presenti ad un fatto che ce lo fa apparire presente, o il ricordo di esserci stati, passato, o l'attesa, futuro. Per l'uomo l'avvenimento è in quanto si manifesta; ma la quasi impossibilità di concepire le cose o gli avvenimenti non riferendoli al proprio Io, rende difficile, per non dire impossibile, concepire gli avveni-

menti in quanto sono semplicemente, cioè nella loro vera essenza.

Abbiamo visto invece che tutto ciò con l'introspezione nel più profondo dell'io, può essere sentito, capito, *vissuto*. Il mondo astrale smentisce la divisione del tempo come noi la facciamo per la nostra volontà di misurarlo.

Un consiglio agli scienziati

Il magnetismo dunque ci offre il modo, con lo stato di veggenza, di affacciarci ai primi piani di questo mondo ultrafisico; è il primo gradino di una scala che progressivamente arriva ai piani superiori dello spirito, ed è prezioso in quanto è un mezzo relativamente facile e sicuro per fare questo passo, che è il più decisivo.

E poichè qui cessa la scienza ufficiale, la scienza sperimentale, ci si affaccia il dilemma: o ignorare tutto il mondo ultrafisico, o entrare risolutamente in queste scienze psichiche o occulte che sono le sole che possono allargare le nostre cognizioni oltre il piano fisico.

Poichè verosimilmente, oltre il piano fisico, hanno sede tutte quelle attività, tutti quei fenomeni, tutte quelle forze ed energie che intravvediamo e non possiamo afferrare, nè misurare con le provette del chimico o con i manometri del fisico, credo che non sia lontano il giorno in cui la scienza, se vorrà progredire, dovrà mettere fra i suoi arnesi di ricerca, fra i suoi apparecchi di fisica, anche l'apparecchio uo-

mo *caricato*, cioè in quelle tali condizioni che possono renderlo atto alla visione, alla misurazione, alla descrizione del mondo ultrafisico.

MANI. — Potrà avvenire questo e credo sarà un bene, ma non vedo possa avvenire presto.

PIRRO. — Sarà peggio per la scienza ufficiale! E pensare che la scienza, tutte le scienze fisiche, usano largamente, senza rendersene conto, arnesi e forze che non sanno misurare e che ignorano!

Dopo aver osservato la lancetta di un qualunque apparecchio misurare non importa quale energia, o spostarsi per non importa quale fenomeno fisico, che fa lo scienziato? Pensa, confronta, intuisce o deduce; usa proprio di quelle forze che esistono al di là di quelle che ha misurato con i suoi apparecchi! E che cosa resterebbero i suoi apparecchi, le sue esperienze, le sue misurazioni senza l'ultimo intervento di queste forze che sono, come abbiamo visto, gli arnesi del Sè, dell'Io?

Se la scienza ufficiale non vuole restare ciò che è ora, cioè poco più di *un apparecchio fisico, registratore automatico delle forze ed energie fisiche*, dovrà superare questa barriera, fare questo passo e allora diverrà una scienza vera, fisica, umana e divina insieme.

Chiudo questa nostra rapida rassegna alla ricerca del vero formulando un augurio. Possa essere tu colui che inizia coraggiosamente questa rivoluzione nella scienza fisica. Mi permetto anche di darti un consiglio. Comincia ad usare questo nuovo apparecchio di fisica « l'uomo in istato di veggenza » non

per i fenomeni ultrafisici, ma per la spiegazione e la chiarificazione dei fenomeni più misteriosi e sottili della energia della materia e ne avrai delucidazione, spiegazioni, descrizioni che persuaderanno forse anche i più restii e retrogradi tuoi colleghi!

MANI. — Ci penserò, la tua idea mi tenta. Proverò!

Riepilogo

PIRRO. — Se tu troppo occupato nella preparazione dei tuoi apparecchi fisici avrai bisogno di un aiutante per la sorveglianza e la messa a punto dell'apparecchio « uomo veggente » sono sempre a tua disposizione.

Ed ora si dovrebbe concludere.

Ma molte volte sono portato a pensare che voler concludere — e la storia della filosofia sta a provarlo — si arriva a conclusioni troppo personali. Mi pare che sia più utile per la verità, la quale per me è tale solo in quanto vissuta e sentita nel più profondo dell'Io, lasciare che ognuno la faccia sua dentro di sè.

Così senza concludere sarà meglio riepilogare quello che nelle nostre conversazioni abbiamo studiato.

Abbiamo visto nell'uomo un corpo meravigliosamente costruito ed organizzato per la vita vegetativa con organi, sensi, ecc.; che questi sensi sono *arnesi* che non funzionano più o non funzionano bene, se, con processi magnetici o altre cause che pos-

sano esattamente sostituirli, possiamo allontanare dal corpo e dai sensi ciò che li fa funzionare ed avere da questo x allontanato dati, visioni, sensazioni che si svolgono fuori della materia.

I sensi del nostro corpo limitati alle sensazioni materiali sono perciò costruiti con la stessa materia per poterne avere il contatto e dare le sansazioni sia direttamente sia indirettamente attraverso le energie che su essa agiscono. Oltre il corpo fisico esiste un assieme organico e, in mancanza di meglio, possiamo dire una copia del corpo materiale che funziona e agisce e ha sensazioni parallele a quelle del corpo, ma di un altro mondo sensoriale, che non sappiamo *di che cosa sia fatto,* ma che certo non è materia, perchè di questa non ha gli attributi e per il qual mondo non rispondono i sensi del corpo. Questo mondo e queste sensazioni sono visibili, cioè sensibili per il *doppio,* solo quando esso è staccato dal corpo materiale. Questo doppio è sensibile, ha per così dire i sensi adatti a vedere o sentire i pensieri e le idee come realtà, con la stessa precisione con la quale i sensi vedono le forme costruite con la materia.

L'incapacità a funzionare contemporaneamente nei due mondi o piani è soprattutto caratteristica per i sensi e gli organi materiali che non servono assolutamente per il piano superiore, mentre quelli del piano superiore, staccati da quello inferiore, possono vedere e descrivere anche la materia.

Ne deriva che sopra o attorno al mondo materiale esiste un mondo che agisce, funziona sia indi-

pendentemente sia parallelamente al mondo materiale, lo può influenzare ed esserne a sua volta influenzato.

Sei d'accordo che di tutto quanto abbiamo considerato si possa fare questo riepilogo?

MANI. — Senza alcun dubbio!

PIRRO. — E' inutile dirti che questi dati sono appena l'A B C di quello che la filosofia Yoga e la derivata sua teosofia affermano sui mondi che esistono, oltre il mondo materiale.

Ma a noi per ora bastano.

Tu pensa che cosa avverrebbe se queste nozioni alle quali siamo pervenuti dopo così severe ricerche fossero verità riconosciute da tutti!

Se queste verità divenissero per tutti una certezza assoluta, il mondo sarebbe completamente trasformato! Basterebbe considerare quali conseguenze avrebbe il fatto del *vivere* con la certezza che il pensiero è una forma reale, visibile che ha potenza, che viaggia con la velocità della luce ed esiste e permane più o meno a lungo dove è stato emesso, e che può essere diretto dove e a chi si vuole e che può essere captato consciamente od inconsciamente!

Pensa come sarebbe il mondo — soprattutto il mondo morale — quando una simile certezza fosse *vissuta* da tutti!

Quando tale verità sarà diventata patrimonio comune e tutti regoleranno le loro azioni su di essa, si potrà dire veramente che il mondo avrà progredito.

Abbiamo visto la scienza far uso di una meravigliosa capacità del suo spirito, l'intuizione, ed arri-

vare attraverso questa a verità che restano tali anche ora. Sappiamo che la capacità di astrarsi dal mondo materiale nella mente umana rende possibile la concezione di tutto un mondo che è oltre la materia, nella più pura astrazione e da questa capacità e possibilità della mente umana sono nate tutte le filosofie, tutte le metafisiche e tutte le matematiche superiori.

Sappiamo e lo proviamo quotidianamente che i sensi e tutto ciò che la scienza ha creato per aiutare ed allargare le loro possibilità, ci possono dare cognizioni che vanno sempre più allargandosi ed aumentando sulle forze ed energie del mondo materiale. Abbiamo in fine visto che la natura, con l'intuizione, la veggenza (che si potrebbe definire una specie d'intuizione procurata) ha posto a disposizione dell'uomo mezzi che non sono ancora valorizzati, ma lo saranno in un prossimo avvenire, per rendere possibile la penetrazione in quel mondo che sta fra l'astrazione pura e lo Spirito da una parte (in alto) e la materia, le sue forze e le sue energie dall'altra (in basso).

Così tutto ciò che esiste nel mondo, dallo spirito e dall'astrazione pura — fino alla materia e le sue energie — ha nell'uomo (microcosmo vera sintesi del macrosomo) con la ragione e l'intelletto, l'intuizione, la veggenza, gli organi e i sensi, tutti gli arnesi, tutti i mezzi per scrutare e conoscere il macrosomo, l'universo.

Se dalle nostre analisi e critiche è risultata la potenza innegabile e la sufficienza di ognuno di que-

sti mezzi per quella parte del macrosomo per il quale sono atti, e tutti gli errori, tutti i malintesi, tutte le credenze e le cognizioni false essere nati solamente o per avere usati questi mezzi dove non lo dovevano essere, o per averne generalizzato uno qualunque al posto di altri, o per non averli usati tutti ed ognuno per quello cui è atto, quale migliore conclusione delle nostre conversazioni possiamo trarre, se non che tutti questi mezzi diversi, che la natura ha posto a disposizione dell'uomo, vengano da questo finalmente usati come vanno usati, ognuno per quello cui è atto?

Con questo augurio terminiamo le nostre ricerche sul vero. Quando questo augurio sarà realtà, il Vero risplenderà totalmente sulle intelligenze umane, e la scienza sarà allora materiale, umana e divina insieme, in una totalità piena e completa, specchio fedele nella sua essenza stessa dell'universo tutto!

PARTE II

ALLA RICERCA DEL BELLO

Capitolo I

Pirro. — Abbiamo già parlato del comprendere e della sua rarità per quell'atto di umiltà che presuppone nella mente. Vedremo ora che è più facile la comprensione della fenomenologia naturale e scientifica che la comprensione dell'opera d'arte. Davanti a qualsiasi spettacolo della natura l'uomo ha prima di tutto la sensazione estetica di esso, e il processo del raziocinio per la comprensione è posteriore alla sensazione stessa. Voglio dire che il processo estetico è primario, quello conoscitivo, intellettivo è secondario. Il primo è innato, il secondo è acquisito.

Mettiamo un uomo primitivo davanti allo spettacolo di un bel tramonto. Nubi dorate nei bordi e violette nel mezzo della loro massa, sul fondo azzurrino verde del cielo lo colpiranno come sensazione di colore, sensazione di bellezza, quindi. Egli già gode di quel colore viola e delle fantastiche forme che quelle nubi vanno via via assumendo. Proseguendo nell'analisi della sua sensazione, per quanto rudimentale e primitiva, egli potrà avere delle associazioni di idee; quei colori gli porteranno alla mente altri colori che ha visto nei fiori, nelle piante;

se sarà giovane e innamorato potrà per associazione di idee pensare al colore dorato dei capelli della sua innamorata o all'azzurro dei suoi occhi ecc. Sarà così portato in un mondo d'analogie d'ordine bello e piacevole. Sarà in uno stato d'animo nel quale le analogie, le associazioni d'idee saranno tutte d'ordine emotivo e non conoscitivo. Ordine di emozioni che ci dà l'arte, non la scienza.

Egli si potrà forse domandare poi che cosa sono quelle nubi, di che cosa sono fatte, dove si trovano, a che cosa servono. Ma tutto questo potrà venire in un secondo tempo, se pure avverrà.

Egli avrà già goduto del fatto estetico di quei colori e di quelle forme.

Ecco perchè la sensazione della bellezza, che è anche sensazione di piacere, è primaria nell'uomo. E si potrebbe dire che l'uomo può fare a meno della conoscenza acquisita, mentre l'emozione, che è sempre nella sensazione, gli dà il godimento della bellezza, quindi in potenza, dell'arte. Vedi quali profonde radici ha l'arte nell'uomo. Come sia, per così dire, indivisibile dalle sue più semplici, elementari e necessarie sensazioni. Il fatto estetico è quindi più naturale nell'uomo che non il fatto scientifico. L'atmosfera creata nell'uomo dal fatto emotivo ed estetico è alla base della vita spirituale dell'uomo stesso. Non pretendo di dire cosa nuova. Già Giovanni B. Vico oppone in un certo modo come primaria la filosofia della fantasia o poesia a quella della logica e del raziocinio. E non è certo il primo ad aver avuto questa idea. Ma le idee, queste benedette idee

— per la cui priorità si fanno tante beghe — hanno o non hanno un loro valore senza che ci sia bisogno di classificarle con una priorità che mi rammenta troppo i primi o secondi o terzi di una qualsiasi classifica scolastica? Per me le idee hanno una loro verità assoluta, e non mi curo di sapere di chi sono, nè quando sono apparse per la prima volta. In merito credo che ricercare la priorità storica delle idee possa rappresentare un gioco di pazienza per i topi di biblioteca e per i professionisti della cultura. E quando si può dire di aver trovato chi è stato il primo ad avere o ad enunciare una idea, la fonte primitiva? Questa ricerca al massimo va fino alla storia, che è così poca cosa rispetto alla comparsa dell'uomo sulla terra. Basterà pensare a quello che si conosce delle antiche civiltà, come la Lemuria o l'Atlantide e sulle quali la storia non può dire nulla! Forse è per questo che la storia ufficiale ha negato queste civiltà. Ma ritorniamo all'arte. Visto quale è l'atteggiamento dell'uomo davanti allo spettacolo naturale che porta con sè l'emozione estetica come primaria, vediamo quale sia l'atteggiamento dell'uomo davanti al prodotto estetico, cioè all'opera d'arte.

E' certamente più facile comprendere un fatto fenomenico qualunque nel campo della scienza che un'opera d'arte. Perchè se nel mondo della scienza la prova di aver compreso un fenomeno è o può essere semplicemente il fatto di ripetere la spiegazione che del fenomeno si dà, la comprensione di un'opera d'arte non è mai un fatto di semplice conoscenza. E' invece un misterioso e complicato feno-

meno che richiede prima la sensibilità ricettiva di chi osserva, poi la potenza della sua immaginativa per seguire quella che l'artista ha messo nell'opera d'arte, infine la necessità di fare in modo che queste due immaginative o concorrano ad un punto unico o si svolgano almeno parallele e a breve distanza per non perdersi di vista. Ora se si può rilevare che il fatto di comprendere è raro nel campo delle conoscenze dei fenomeni, figurati che cosa diventa nel campo dell'arte!

Qui, più che nel campo della fenomenologia, è veramente necessario, per capire, mettersi in uno stato di assoluta e perfetta umiltà, abolendo quasi, se possibile, la propria personalità in tutto ciò che può avere di simpatie o di antipatie e donare così denudata la propria anima all'opera d'arte. Allora i godimenti superiori dello spirito, che l'opera d'arte può originare, sono veramente eccelsi.

MANI. — Ma non credi che ben poche siano le opere d'arte che possano dare questi piaceri?

PIRRO. — Pochissime, mio caro; ed io qui faccio una profonda e sostanziale selezione. Le opere d'arte che arrivano a dare questo formidabile godimento spirituale si differenziano nettamente dalle altre e vanno diventando, per me, sempre meno numerose.

Se l'uomo è formato di corpo, di anima e di spirito, mi pare che esistano nella quantità di opere d'arte di tutti i tempi e di tutte le scuole, quelle che sono appropriate ad ognuna di queste tre essenze dell'uomo. Partendo dalle più basse, esistono opere d'arte che sono *adatte* ai soli sensi del corpo. Opere cioè

che non soddisfanno che i sensi, occhi ed orecchi e che si fermano a questi. (Tutte le opere d'arte decorativa). Altre invece dopo aver soddisfatto i sensi arrivano all'anima e la scuotono e la esaltano con l'espressione di grandi passionalità e queste sono generalmente quelle destinate ad una grande popolarità, ad un successo immediato e universale. Fra esse, tu ben comprendi, io colloco soprattutto le opere musicali o letterarie destinate al teatro.

Altre infine, le sole che io amo, sono quelle state create da quei quattro o cinque colossi che Baudelaire nella pittura chiama i Fari, sebbene io non sia d'accordo con lui sui nomi di questi Fari.

MANI. — Su quali nomi non sei d'accordo con lui?

PIRRO. — I Fari sono, secondo me, meno numerosi. Io fra questi colossi di tutti i tempi e di tutte le arti non vedo collocabili che Dante, Michelangelo, Palestrina, Shakespeare, Bach, Beethoven e Goethe e Leonardo. Questi giganti, secondo me, sono i soli che hanno create le opere d'arte appartenenti a quel gruppo che, dopo aver soddisfatto i sensi, riscoldato ed esaltato l'anima, riescono ad illuminare lo spirito e sono queste opere che io penso siano forse i saggi terrestri dei superiori godimenti spirituali del Paradiso!

MANI. — Si direbbe che tu creda veramente al paradiso!

PIRRO. — Sì, ci credo, se per paradiso s'intende lo stato di piena ed assoluta gioia spirituale. Ma di questo parleremo un altro giorno.

Ora lasciami completare questo abbozzo di classificazione delle opere d'arte che non è così ozioso

come si può credere. Esso ci può aiutare veramente a vedere un po' chiaro nello spaventoso gazzabuglio e nella enorme confusione che esiste nella nostra epoca in tutto ciò che riguarda l'arte e sui valori di tutti gli sforzi e di tutte le tendenze che dividono oggi gli artisti e la relativa produzione.

MANI. — Veramente se riuscirai a farmi vedere chiaro in materia, ti sarò grato.

PIRRO (ridendo). — Sono sicuro di riuscirci, a patto però che tu faccia quel tale sforzo per comprendere, di cui si parlò.

MANI (sorridendo). — Lo farò o almeno procurerò di farlo con tutta la mia buona volontà.

PIRRO. — Dicevo dunque che tre sono i tipi dell'opera d'arte e tre sono anche gli elementi di un'opera d'arte.

1° — Materia e modo col quale questa materia è stata plasmata dall'artista, cioè quello che si chiama *la tecnica* di un'opera d'arte.

2° — Il suo contenuto rappresentativo o realistico ossia ciò che si chiama generalmente il soggetto;

3° — infine il *suo mondo spirituale*.

Questi sono come tanti successivi strati che non si rivelano in pieno che uno dopo l'altro. Ma bisogna notare che mentre i due primi, tecnica e soggetto, appartengono alla materia e sono quindi, come questa, facilmente identificabili e comprensivi, il salto diventa più forte e le difficoltà maggiori ad un'analisi, quando si arriva all'infinito impalpabi-

le del mondo spirituale: sole luminoso ed inafferrabile che ci illumina, ci riscalda, ci esalta, al di là e al di sopra dei due elementi *materia*.

Qui facciamo una parentesi. Non bisogna confondere questo mondo spirituale, rivelazione suprema delle superiori opere d'arte, con il contenuto allegorico o sentimentale o filosofico o morale del soggetto dell'opera d'arte, ed è questo che crea tanti errori di comprensione, tanti qui pro-quo sulla valutazione delle opere d'arte. Ci sia o no nel soggetto dell'opera d'arte questo contenuto, esso non aumenta in nulla nè il valore, nè la potenza dell'opera d'arte! Questo contenuto, bisogna metterselo bene in mente, fa ancora parte del soggetto, ed è quindi ancora materia, materia, materia! Anche se ciò che io chiamo materia può essere *un'idea*. L'idea o le idee sono spessissimo il soggetto di un'opera d'arte. Vedi dunque che restano egualmente la materia con cui è fatta l'opera d'arte, non meno materia di quello che lo siano o i colori o i suoni o le parole di cui è composta tecnicamente l'opera stessa. Un esempio. Nella nona sinfonia di Beethoven l'idea che ha avuto l'autore nell'ultimo tempo è stata quella di cantare ed esaltare la gioia! Questa è la sua idea, cioè il suo soggetto, cioè la materia con la quale ha plasmato il finale della sinfonia. Per quanto sia commovente il fatto che quest'uomo, arrivato alla fine della vita — di quella vita nella quale la gioia non aveva mai brillato — voglia chiudere la sua opera più poderosa con un inno alla gioia, a questa dea che non aveva mai conosciuto — per quanto, dico,

questo sia tragico, commovente, magnifico, degno di un eroe leggendario — pure questo fatto non tocca ancora quel mondo spirituale che si rivela poi nella sua opera.

Oh! la gioia che ci dà è ben superiore alla gioia materiale rappresentata dalla gioiosità della sua musica; è ben superiore a quella che vuol dare Schiller con i suoi versi; egli ci affaccia, ci immerge, ci trasporta nella gioia assoluta, eterna, infinita della spiritualità pura! Si direbbe che l'opera d'arte con la sua tecnica, con il suo soggetto, con la materia insomma ci trasporti su di un alto castello di sogno che sarà tanto più bello, ampio, ricco, armonioso, quanto più bella, sapiente, ricca, sarà la materia con la quale è plasmata l'opera d'arte. Ci sentiamo ammirati e noi ne abbiamo gioia; in questo magnifico castello esistono delle finestre e da queste finestre noi vediamo un ampio, un infinito, meraviglioso orizzonte. Ma questo panorama, questo orizzonte non è il cosidetto infinito orizzonte come può essere quello del mare, un infinito ben povero in realtà, circoscritto dalle quaranta miglia circolari che il nostro occhio può abbracciare; questo panorama non ha montagne, non ha terra, non ha insomma la materia di cui è formato il nostro globo. Questo panorama, questo orizzonte è *l'infinito spirituale.* Noi ci affacciamo veramente ad un infinito nell'assoluto: L'INFINITO DELLO SPIRITO. Qui noi la gioia la sentiamo, la godiamo nella sua essenza; il dolore stesso smaterializzato dalle sue sofferenze, è sola-

mente una emozione di bellezza, assoluta, infinita nel tempo, infinita nello spazio.

Questo per le opere d'arte che hanno da rivelarci un mondo spirituale che è in corrispondenza col mondo spirituale intimo dell'autore. Le opere d'arte invece che non arrivano a questa potenza spirituale, ci trasportano sì in un castello che sarà bello, ricco, armonioso, quanto bella, ricca, armoniosa sarà la sua tecnica, ma ahimè! questo castello è cieco; nessuna finestra, nessun spiraglio ci permetterà di vedere orizzonti, di affacciarci ad un mondo spirituale.

E quante di queste opere d'arte, che sebbene si siano servite della materia idea o pensiero, arrivano proprio all'effetto opposto, cioè non risvegliano in noi nessuna idea, nessun pensiero! Si direbbe che la spiritualità vera sia quasi incosciente nell'artista e si riveli senza che egli se ne preoccupi. Nulla è più misero o meschino dell'ostentazione della spiritualità, come nulla è più misero e meschino dell'ostentazione della ricchezza. Un esempio ci rischiarerà anche questo. Consideriamo la statua di Lorenzo dei Medici di Michelangelo che si suole chiamare « Il Pensiero » e la statua « Il Pensiero » di Rodin. Nella prima un atteggiamento calmo, composto, sereno, dalla quale emana un fascino misterioso che ci immerge nella profondità del pensiero; nella seconda una nevrosi, uno sforzo, un'acrobazia di tensione che ci lascia completamente indifferenti. Nella prima il pensiero vero, profondo che ci affascina e ci trasporta; nell'altra la retorica, l'istrio-

nismo che ci disgusta e che arriva non al pensiero, ma al grottesco vuoto e ampolloso! E Michelangelo non ha fatto che la statua o raffigurazione di Lorenzo dei Medici. Rodin invece ha voluto rappresentare « Il Pensiero ». Volere non è sempre potere e in arte ciò è particolarmente vero.

Così avviene che nelle mostre d'arte vedi titoli pretenziosi, boriosi, enfatici, superbi o guittescamente retorici o sdilinquevolmente romantici per quadri che sono la più meschina delle vignette impresisonistiche, o la più banale delle istantanee fotografiche e che diventano nei titoli: « Sinfonia in azzurro » o in qualunque altro colore dell'arcobaleno — « Ultimi raggi », « Estremo saluto », « Solitudini » (popolate dalle presunzioni dell'autore). Le « Maternità » in tutte le salse, « umili » « sacre » « maledette » « felici » « desolate »; le rachitiche nudità delle modelle o delle *femmes à peintres* che diventano « Fonti » « Primavera » « Rinascita » « Risvegli » « Avvenire » « Passato » « Meditazione » « Tristezza » « Fascini » « Gaiezze » « Sorrisi » e che sono solo noie sicure e positive accompagnate da interminabili sbadigli a canto-fermo per il disgraziato visitatore.

Questi artisti prendono la più piccola impressione della loro vita quotidiana, la più piccola impressione di luce, di colore, di attitudine della loro donna per materia da quadro. Continuando poi a mescolare nel loro cervello l'impressione sensoria unita allo stato d'animo col quale l'hanno provata, mettono nel quadro più o meno bene solo la prima, credendo che

anche lo stato d'animo, perchè lo avevano essi, entri nel quadro fatalmente.

Non sanno o dimenticano che quando il quadro è fatto, può *raffigurare* sì una parte, un momento dell'anima dell'artista, ma bisogna che questa parte divenga nell'opera un *tutto* con una sua vita intensa, indipendente, completa, con tutti i requisiti di tecnica, di espressività e con spiragli o con finestre aperte sul mondo infinito della spiritualità. E credono d'aver fatto tutto questo, perchè un rosso è vicino ad un verde sui cuscini di un divano, o perchè rappresentano una bella fanciulla fiorente in attitudine di pianto e la intitolano: « Contrasto », o uno stiracchiarsi di membra della loro donna che intitolano « Risveglio »!

Altri invece, e pare sia la moda più recente, imbevuti di classicismo greco-romano o rinascimento, non osservano la vita attorno per averne *ispirazioni*, ma prendono forme o atteggiamenti statuari greci o romani o quelli così deliziosamente ingenui ed incerti dei primitivi giotteschi o post-giotteschi; li copiano come possono, cioè male, non avendo lo spirito degli artisti che hanno creato gli originali, li colorano ancor peggio, li deformano « *per renderli più espressivi* », o gonfiandoli con elefantiasi in tutto o solo in qualche parte, o levigandoli per renderli rachiticamente *sentimentali*; e sotto questi fantocci rigidi, vuoti, gonfi, che puzzano di mummia o di polvere di museo, ti scaraventano i più retorici titoli di scuola educatrice o di palestra per la gioventù, dai saldi muscoli e dalla testa vuota, credendo così di subli-

mare *la razza, le sacre tradizioni, la immortale superiorità, le eterne energie della stirpe*, che, manco a dirlo, è naturalmente sempre quella a cui appartiene l'autore! Se si crede a questa *razzamania* o *stirpemania*, non esiste popolo per quanto incivile, barbaro, selvaggio, e ancora attualmente antidiluviano, che non abbia le più nobili, le più gloriose, le più fulgide tradizioni, e non sia quindi degno del più grande avvenire. Tutto questo vuol essere arte e invece non ha nulla a che fare con l'arte e con la sua finalità spirituale.

Questa distinzione che appare tanto facile e tanto logica, nella pratica, è invece rarissima; ed è l'incapacità generale a fare questa distinzione che popola le nostre piazze e le piazze di tutto il mondo delle orribili pose istrioniche dei monumenti, dei gonfi e vuoti e retorici atteggiamenti di tutti gli uomini più o meno grandi che hanno avuto la disgrazia di essere monumentati.

Si direbbe che la collettività rappresentata dai concorsi, dai premi accademici e da tutte le ufficialità non possa arrivare mai a fare questa distinzione che è quanto dire non possa arrivare a comprendere l'arte nella sua ultima e suprema essenza che è la spiritualità. Ma questa è una fortuna per i pochi che godono i supremi piaceri dell'arte e che hanno così la gioia di non essere disturbati, nelle loro sottili contemplazioni spirituali dal brusio della folla.

E' forse per questo che oggi esistono due arti come non sono mai esistite in nessun tempo.

L'Arte con l'« A » maiuscola per gli eletti, e l'arte per tutti.

MANI. — Cioè?

PIRRO. — La democrazia ha voluto divulgare l'arte, o. il che torna lo stesso, chiamare ognuno a godimenti artistici, per i quali necessita una preparazione intellettuale che non tutti possono avere, poichè non è possibile una elevazione spirituale delle masse, con la stessa facilità con la quale è avvenuta la loro elevazione politica, cioè l'evoluzione della coscienza dei loro *diritti* e *doveri*. Dobbiamo dunque all'avvenimento storico della democrazia se si è venuto fatalmente creando per queste masse un adattamento di una parte dell'arte alla loro capacità d'intendere; in altri termini: non potendo le masse inalzarsi fino all'arte, questa è discesa fino ad esse. Ma avendo l'arte vera una necessità sipirituale che è la sua ragione di vita, per fatale necessità, questa si è staccata dall'altra parte. Così abbiamo il fenomeno di un'arte per pochi eletti che è l'Arte pura, ed un'arte per le masse che è naturalmente la più diffusa, la più redditizia, la più applaudita e la più capita: non ha nulla da dire, e il nulla è facilmente capito.

Puoi naturalmente comprendere come questa cosidetta arte (credo che il futuro troverà un altro termine per essa) sia l'arte che vince i concorsi, che è protetta dal mondo ufficiale, che trova finanziatori, perchè riempie la cassetta, trova acquirenti perchè è capita; è arte che conquista quindi rapidamente una gloria universale, perchè è la mediocrità.

L'Arte vera ha trovato invece per distinguersi al-

tri nomi, purtroppo; ha dovuto crearsi aggettivazioni e si chiama a volta a volta: Arte d'avanguardia, avvenirista, Arte per l'Arte e che so io. In realtà dovrebbe essere « Arte » senza nessun aggettivo.

MANI. — Allora, così aprioristicamente, tu oggi non vedi l'Arte, con l'« A » maiuscola, che in quella d'avanguardia.

PIRRO. — Così parrebbe, ma... si devono purtroppo fare molte riserve anche qui.

MANI. — Cioè?

PIRRO. — Cioè, è avvenuto che dovendo quest'arte, spinta dalla necessità di vera spiritualità, intensificare questa sua caratteristica, ha molte volte deviato e fatto così della spiritualità non più un fine, ma spesso un mezzo. Mentre nell'universale democratizzazione dell'agape artistica, chiamiamola così, si veniva sempre più a perdere ogni vera idealità spirituale, ed avendo l'arte d'altra parte esaurito le idealità che l'avevano diretta nei secoli passati, si sono dovute cercare ansiosamente altre idealità e, ahimè! si è creduto trovarne anche dove non ne esistono e se ne sono trovate troppe!

Ora, trovare troppi esemplari di idealità che sono un rarissimo frutto lungamente elaborato da secoli di civiltà, idealità che nell'arte sono estrinsecate e manifestate attraverso gli stili, equivale a dire che molti e troppi di questi esemplari non possono essere che falsi o inutili o superflui. Così abbiamo avuto troppe tendenze, e troppo differenti, nell'arte d'avanguardia.

MANI. — Troppi dei, nessun vero Dio!

PIRRO. — Precisamente, mio caro.

MANI. — Ma pure bisognerà che questo stato di cose muti, ed io credo che, dato il rapido evolversi della nostra civiltà, si arrivi rapidamente ad una forma d'arte che sia la rappresentante unica della nostra epoca.

PIRRO. — Credi tu dunque alla possibilità di una nuova specie di rinascimento artistico?

MANI. — Ma! Sento dire tanto spesso che noi abbiamo altri bisogni, che la nostra sensibilità è diversa, che la macchina ha cambiato la faccia del mondo, che ad ogni epoca corrisponde un'arte, che noi viviamo più rapidamente, più intensamente, che so io...!

PIRRO. — Puoi aggiungere: che la macchina ha sostituito il lavoro dell'uomo (quando non si dice anche che la macchina ha sostituito l'uomo) che il progresso non si arresta, che l'uomo ha conquistato lo spazio, l'atmosfera, la stratosfera e che si prepara a volare anche interplanetarmente, che le velocità già conquistate *cadono* continuamente o meglio *crollano sotto nuovi impressionanti record* e tante e tante altre bellissime cose.

MANI. — E allora?

PIRRO. — E allora tu vorresti una conclusione.

MANI. — Già.

PIRRO. — Sì, una conclusione. Ti farò intanto notare che fra tutti i fatti citati in questo bellissimo elenco, stavo per dire catalogo con gli ultimi prezzi, di queste magnifiche e verissime cose che abbiamo messo insieme, non ne esiste una, una sola che riguardi lo spirito,

non ne esiste una sola che si riferisca ad un progresso, ad una conquista spirituale!

MANI. — Non esagerare!

PIRRO. — Non è esagerazione, è verità!

MANI. — Non pertanto tutto questo anche se apparentemente riguardante la materia, la conoscenza e l'utilizzazione delle forze della natura, allarga le nostre conoscenze sull'universo e la scienza sempre più sicura, più illuminata, che svela ogni giorno nuovi meravigliosi secreti della natura, illumina di conseguenza il nostro spirito di sempre maggior numero di verità.

PIRRO. — Sì; ma temo precisamente che con le troppe verità, con le troppo numerose verità, quelle che, non dimentichiamolo, riguardano solo la fenomenologia materiale che illuminano il nostro spirito, noi non possiamo più arrivare alla verità della conoscenza, ad una verità spirituale. Vorrei dire insomma che le troppo numerose analisi hanno creato tante e tante ramificazioni alla conoscenza, che non si sa più quale di queste ramificazioni possa portare alla verità. Se ti piace meglio, ci siamo così allontanati dalle origini, che temo si sia perduta la possibilità di sintesi. Tante strade, sempre più numerose, quale sarà quella giusta, la vera? Quella che attraverso tutte queste conoscenze materialistiche arrivi finalmente alla conoscenza di una verità superiore spirituale? Tante conoscenze parziali, quale o quando una conoscenza totale? Ma questo è un problema che per ora non voglio discutere.

Ci siamo un po' allontanati dall'arte e vorrei ritor-

nare alla questione se ci può essere o no un rinascimento artistico, come tu credi.

MANI. — Non pretendo di aver io questa idea; anzi mi pare sia un'idea abbastanza diffusa: mi ricordo di aver letto, non so più dove: « è ridicolo pensare ad un rinascimento prossimo, perchè noi anzi siamo in pieno rinascimento; mai come ora le manifestazioni artistiche sono state così numerose; mai l'interesse per l'arte è stato più vivo e più generale di oggi e se le epoche passate ci hanno lasciato maravigliosi monumenti artistici, questi però erano gioielli rari, circondati dal nulla: i palazzi, le cattedrali ecc. di allora erano circondati da orribili catapecchie, ove languivano i poveri, gli schiavi, la gleba; mentre ora il benessere, l'arte, la musica con la radio, la pittura con le riproduzioni fotomeccaniche, gli oggetti artistici posti alla possibilità di tutte le borse arrivano dappertutto ed abbelliscono le case anche dei più poveri ».

PIRRO. — Incominciamo a dire che molte di queste constatazioni che il tuo anonimo chiamava arte, non sono che un povero surrogato, spesso una falsificazione dell'arte, cominciando dalla radio.

Io ammiro le mirabili scoperte di Hertz, Righi, Branly, Marconi, che hanno gettato le basi per la radiofonia; ma la mia ammirazione per queste scoperte non potrà mai allargarsi fino al risultato estetico della radio, come è per tutti. Questo risultato, ahimè!, è molto inferiore al valore di quelle scoperte! La maggior parte di chi usa la radio crede sentire per mezzo suo il piano, il canto, il violino, una

orchestra come sono in realtà; non sente invece che suoni molto meno belli di quelli originali. Sente cioè soprattutto il timbro unico del diaframma dell'altoparlante che vibra, il quale, come tutti i corpi in vibrazione, ha un suo modo di vibrare proprio e cioè con suoni fondamentali e suoni armonici, dipendenti dalla suddivisione in parti aliquote delle vibrazioni fondamentali. Così si ha, come risultato il suono fondamentale che è, *come altezza e tonalità* (non sempre) quello degli strumenti trasmessi, più tutti i suoni armonici propri del diaframma stesso. Dunque non è, no, una riproduzione fedele. Sta esattamente come le tricromie al quadro originale; e chi sa come diventano i colori dei quadri attraverso le tricromie avrà la giusta idea di quel che diventano i timbri originali attraverso la radio. E' una invenzione pratica sì, ma la sua praticità serve solo a render più mediocre l'arte, come tutto ciò che mette alla portata di tutti cose che, per se stesse, non possono essere che alla portata di pochi, o che necessitano fatalmente uno sforzo o un sacrificio. Se io vorrò sapere esattamente che cosa sia la volta della Cappella Sistina di Michelangelo, a nulla mi serviranno fotografie o tricromie. Per avere la giusta emozione di quel capolavoro, se vorrò veramente comunicare con lo spirito di Michelangelo, dovrò fare lo sforzo o il sacrificio di recarmi a Roma. La rivelazione di certi artisti non si può avere che davanti al quadro, e talvolta davanti a quel *tal* quadro. Ciò è tanto vero che io, pur avendo visto tutti i Tiziani dei Musei e delle Gallerie di Roma, Firenze, Milano, Venezia e Parigi, e

pur avendo fra questi ritrovato quadri maravigliosi, non avevo però mai provato davanti ad un Tiziano un'emozione veramente superiore, spirituale, intensa. Riconoscevo in Tiziano un grande pittore, un maestro del colore e del ritratto. Ma quando a Madrid, al Prado, il museo più ricco di Tiziani che esista al mondo, mi trovai davanti alla sua tela « Cristo aiutato dal Cireneo » ebbi la rivelazione; ah! che rivelazione!... Un colore fosco, che incombe come la minaccia di una tragedia imminente, colore che avvolge tutto il fondo e le due figure. Da questo colore risaltano chiare e luminose, solo le tre mani e le poche parti in luce della testa di Cristo e della testa del Cireneo; e tu senti il mutuo colloquio che si svolge tra lo sguardo dolce e sofferente di Cristo e lo sguardo buono, premuroso e umano del vecchio Cireneo; e tu capisci che, affinchè questo colloquio risultasse così potentemente espressivo, così indimenticabilmente efficace, era necessario quel colore fosco, che tutto vela e avvolge con trasparenze e penombre piene di mistero. Era necessario che le due teste risultassero evidenti e uscissero solo per quelle poche parti luminose onde la materialità dei corpi fosse attenuata, velata, sopraffatta dal colloquio che passava fra quelle due anime. Allora ho sentito veramente quale colosso sia Tiziano! Allora ho sentito che la sua prodigiosa abilità nel dominare il colore non era solo fine a se stessa, come appare nelle sue belle, voluttuose o indifferenti Veneri; questa sua prodigiosa abilità di colorista non era solo una qualità atta ad abbellire di armonia, di grazia e di ve-

nustà le sue figure ed i suoi quadri. Qui ho capito come nessuno quanto Tiziano sia capace di far balzar fuori dal colore e dalle sue tonalità, dai loro inspiegabili e misteriosi rapporti, la tragedia spirituale con una formidabile ed indimenticabile potenza emotiva.

Queste qualità di Tiziano le avevo intraviste anche in altri quadri: nella « Deposizione » al Louvre, nella « Pietà » a Venezia, ultimo suo quadro; ma qui, davanti al « Cristo e il Cireneo » mi sono apparse con una potenza da far rabbrividire. Ho voluto prendere la riproduzione fotografica di questo quadro. La fotografia, occhio meccanico che vede con indifferenza e che nella necessità della lunga posa dà valore, risalto e nettezza di contorni a tutte le parti, anche a quelle in ombra, anche a quelle che l'occhio non vede o non distingue, annegate da piccole differenze di colore o di tono e che la fotografia delinea molto bene, troppo bene, sposta così i valori di evidenza. Ma tu capisci che quando hai spostato i valori di visibilità e di evidenza, hai distrutto veramente, in un quadro come questo, la parte più grande del quadro, la parte più prodigiosa, la potenza della tragedia spirituale rappresentata, quindi il valore spirituale dell'opera d'arte. Questo ti serva come esempio per provarti che quando io mi scaglio contro la cosidetta volgarizzazione delle opere d'arte, ho ragione. Che cosa si *volgarizza*? Senza fare un gioco di parole, bisogna ben concludere che si *volgarizza* la parte *volgare* dell'opera d'arte.

La stessa cosa si può dire di una esecuzione udita

attraverso la radio o attraverso il fonografo o, peggio ancora, come spesso avviene, di una riproduzione musicale che passa prima attraverso la riduzione fonografica e poi da questa all'amplificazione attraverso la radio. Qui non abbiamo due riproduzioni, ma veramente due traduzioni. E tu sai che cosa sia la fedeltà di una traduzione! Tutto ciò è un tradimento verso l'arte. E come l'arte viene così ad essere depauperata proprio delle sue proprietà più sottili e delicate, di quelle cioè che ci danno veramente la spiritualità dell'opera d'arte, tu capisci che cosa si prepari, che cosa si dia, che cosa si venda — perchè tutto questo naturalmente si vende — al povero pubblico. Non è da stupirsi che riesca difficile, e a pochi, scoprire i valori genuini fra l'infinito numero di valori sofisticati.

Tutta questa volgarizzazione, tutti questi surrogati in arte possono aver valore solo per frettolosi turisti moderni americani o americanizzati che anche quando fossero sotto la volta della cappella Sistina o al Prado con Tiziano, è molto dubbio che riescano a comunicare con Michelangelo o con Tiziano, salva qualche eccezione. Eccoti dunque un po' rapidamente sintetizzati gli errori e le colpe della cosidetta civiltà progredita, di fronte all'arte. Tale diffusione o volgarizzazione dell'arte è fatta, diremo così, per la latitudine dell'arte; ma l'arte non ha bisogno di latitudine, l'arte ha bisogno di profondità.

Questa diffusione prova decisamente che non verso il Rinascimento, ma ad una specie di Medio Evo,

che è già in atto, noi ci avviamo in pieno ed a gran passi.

MANI. — Perchè dici Medio Evo?

PIRRO. — Pensa un po' quale, secondo te, sia la cosa più tipica, quella che ti si presenta subito alla mente, quella che ti fa distinguere subito il Medio Evo dalle altre epoche della storia per ciò che riguarda l'arte.

MANI. — Non saprei.

PIRRO. — Ebbene il Medio Evo è la sola epoca storica che noi conosciamo nella quale tutto quello che riguarda l'arte: architettura, pittura, scultura e musica è assolutamente, completamente anonimo. Il Medio Evo ci ha lasciato magnifiche costruzioni, mosaici di grande valore, sculture interessanti, meraviglie di opere in miniatura, cesello, oreficeria ecc. Ma noi non conosciamo un nome di architetto, di scultore, di pittore che sia una figura veramente sovrana, che si sappia abbia esercitato un'influenza vasta, una di quelle figure insomma che dominano e caratterizzano un'epoca! Tutte le epoche delle quali la storia ci può parlare con una certa larghezza di particolari sono dominate da figure di pensatori e di artisti che in un certo modo simboleggiano l'epoca. Nel Medio Evo si direbbe che tutto è collettivo: pensiero ed arte; poichè mentre conosciamo tutta la storia politica ed i personaggi che la rappresentano, non troviamo eguali figure corrispondenti nel dominio del pensiero e soprattutto dell'arte.

MANI. — Quale sarebbe, secondo te, la ragione di questo? Non potrebbe provenire dal fatto che la storia non si è curata di tramandarci il nome degli artisti?

PIRRO. — Non credo. Il Medio Evo ci ha tramandato i nomi dei vari imperatori e re del suo tempo. Conosciamo anche il nome di qualche pensatore e filosofo, quantunque il dogma imperante impedisse la libertà di pensiero e la limitasse ad una interpretazione del dogma stesso (se lo contraddiceva diventava eresia); ad ogni modo questi pensatori, neoplatonici in un primo tempo, aristotelici poscia, li conosciamo e le loro opere ci sono pervenute. Ma non conosciamo nessun architetto, nessun scultore o pittore che si possa paragonare ad essi. Se le cronache di quei tempi si sono dimenticate di tramandarci i nomi di quegli artisti, perchè essi non firmarono le loro opere? Questo uso che gli antichi greci e romani avevano, ricompare solo in pieno Rinascimento, dopo Giotto e Masaccio. Si direbbe che una strana umiltà impedisse ciò, una indifferenza per la gloria e l'immortalità, unica nella storia, dominasse quegli artisti. O bisogna immaginare che il lavoro artistico di quell'epoca fosse così collettivo, che nessuno dominando, nessuno potesse appropriarsi il merito dell'opera. Alcune considerazioni mi fanno accettare questa seconda ipotesi.

Il Medio Evo nelle arti figurative non ha un'idealità plastica ben chiara da raggiungere. Caduto il politeismo e la rappresentazione plastica degli dei che erano raffigurati in un modo idealmente perfetto (plastica greca), subentrato a questo politeismo pagano il cristianesimo con il suo misticismo dogmatico, con il suo terrore della plastica umana, della realtà vivente (peccato della carne, tentazione della

carne), gli artisti si sono trovati a dover rappresentare piuttosto astrazioni che realtà. Di qui l'abbandono del controllo plastico sulla natura, e, come conseguenza una impersonalità delle loro rappresentazioni figurative; queste finiscono col diventare formule lineari che danno più l'idea della forma che non la forma stessa e si ripetono e si trasmettono per tradizione attraverso parecchie generazioni.

Solo quando il Rinascimento riesce a conciliare nel suo umanesimo paganeggiante l'ideale plastico della bellezza greca e il dolore del sacrificio di Cristo e dei martiri cristiani, noi vediamo ricomparire una idealità plastica ben definita che pervade tutto il Rinascimento, e trova un'organica e logica continuità di sviluppo, malgrado le diverse personalità e i temperamenti dei suoi artisti. Con questo vediamo anche risorgere l'amore alla gloria, anzi all'immortalità e la coscienza del proprio valore che fa firmare, talora a lettere cubitali, il nome dell'artista e la data dell'opera.

Secondo me l'epoca che stiamo attraversando ha moltissima rassomiglianza col Medio Evo, o almeno ne ha una capitale per l'arte, cioè la mancanza di una vera, universale *idealità plastica*.

L'idealità plastica del Rinascimento con manifestazioni diverse si è venuta trascinando attraverso il 600 e il 700 fino ai primi lustri dell'800. In questo momento ritroviamo veramente qualche cosa di nuovo nell'interpretazione del paesaggio solo; gli alberi, i prati, i ruscelli, le nubi stesse diventano le *dramatis personae* con Corot e la scuola di Fontainebleau.

In conseguenza uno studio più attento della natura, del paesaggio, dell'aria libera ha fatto rilevare l'importanza che la luce ha nelle apparenze e colorazioni delle forme del paesaggio. Da qui è nata un'altra idealità plastica: la ricerca delle forme, non come sono, ma secondo l'impressione che le varie modificazioni dell'illuminazione destano in noi; non insomma secondo la loro costruzione materiale, ma secondo la loro apparenza sensoria. Di qui la scuola impressionistica che ha allargato i suoi canoni con una assurdità palese anche alla scultura.

Ma siccome a furia di apparenze luminose, le cose finivano ad acquistare una vaporosità immateriale, facendo dimenticare persino le leggi eterne della costruzione architettonica del quadro, è nata una reazione con Cézanne, a questo universale disfacimento delle forme. Ma col ritorno alle forme c'era il pericolo di rivenire all'ideale plastico greco-rinascimento e Cézanne con la sua formula: « faire la nature d'après musée » portava diritto a questo. Per evitare tale pericolo si è cercata una sintesi, una schematizzazione delle forme, già visibile nelle ultime opere di Cézanne e con un'accentuata tendenza alla semplicità, anche grottesca, di queste forme, siamo arrivati ai « fauves » (Derain ecc.).

Questa continua preoccupazione della forma ha portato ad una analisi spinta delle forme, ed a pensare che se lo schema della forma era sufficiente, anche le parti schematiche di questa forma potevano servire; e si è arrivati alla rappresentazione non più

della forma chiusa, ma della forma spezzata e a comporre il quadro con elementi separati della forma e collocati non secondo la continuità della forma stessa, ma dove il ritmo e l'armonia del quadro lo richiedevano; ed eccoci così al cubismo in Francia. In Italia invece contemporaneamente si è cercato se la forma non potesse piegarsi con le sue significazioni ritmiche e le sovrapposizioni dei suoi vari elementi a dare non solo le apparenze esterne e statiche, ma al tempo stesso la sintesi dinamica delle impressioni delle forme stesse e le linee significative delle forme, corrispondenti ai vari stati d'animo. Siamo così giunti al Futurismo.

Attorno a queste tendenze, Cubismo in Francia e Futurismo in Italia, si sono sviluppate altre tendenze più o meno derivate da queste. Ad ogni modo queste due tendenze hanno servito come preziosa esperienza. Si è allargato indefinitamente l'orizzonte delle possibilità artistiche; si sono rotte le convenzioni che tenevano le forme chiuse e reali come infrangibili, si è arrivati ad una più sottile sensibilità nei ritmi delle forme fra di loro e delle loro reciproche armonie. Si è cercato insomma di varcare il limite della sensazione data dalla rappresentazione delle forme, per arrivare ad una sensazione di bellezza astratta data dalla forma o dagli elementi della forma stessa, non più come rappresentazione, ma come elemento costitutivo di una forma nuova d'assieme.

MANI. — Io trovo che tutto ciò è più cerebrale che sensorio, più astratto che reale, più metafisico che fisico.

PIRRO. — E' così infatti; ma non bisogna dimenticare,

e lo si dimentica troppo spesso, che (fatto nuovo nella storia, fatto al quale non si vuol dare tutta l'importanza dovuta) nella rappresentazione delle forme della natura i mezzi fotomeccanici hanno fatto progressi veramente notevoli, tanto che non si può far di meglio dal punto di vista della rappresentazione oggettiva.

Sappiamo che nessun ritratto fotografico ci darà mai nè una Gioconda, nè un Tiziano, nè un Rembrandt; sappiamo benissimo che l'occhio non vede come l'obbiettivo e che questo non elabora, seleziona e organizza come può fare e fa l'artista. Ma la facilità della rappresentazione fotografica ha reso sommamente banale, vuota, insignificante la rappresentazione verista delle forme della natura. Quello che può aggiungere l'artista viene ad essere aggiunto su di una materia che la estrema consuetudine di vedere rappresentata, ha reso non solo ovvio, banale, ma addirittura fastidioso all'occhio. Sperare di elevare ad una sensazione estetica pura quello che per metà è comune e banale è opera superiore ad ogni possibilità. Quindi è per questo che la rappresentazione oggettiva della natura, sia fatta veristicamente (come da certa pittura e scultura ufficiale) sia fatta attraverso il museo o gli antichi, come pretendono alcuni artisti in nome di una presunta continuità di tradizione nazionale, non può avere come risultato finale che la banalità più gretta nel primo caso o una mascherata retorica nel secondo.

Questo spiega perchè negli artisti della nostra epoca, che si meritano questo nome e si rispettano,

c'è uno sforzo costante di uscire, di evadere dalla rappresentazione oggettiva delle forme. Essa è divenuta, per la sua banalità quotidiana, una vuota consuetudine dei nostri sensi.

Per altro tutti questi sforzi nobilissimi stanno a provare una cosa sola: la mancanza di un vero ideale plastico nella nostra epoca, che equivale a dire: *noi non abbiamo plasticamente nulla da dire*. Da questo vuoto, che è un vuoto spirituale, nasce la tendenza ad elevare la materia a rappresentare qualche cosa a sè, lo sforzo per trovare la spiritualità, l'astrazione, non a rappresentazione plastica conquistata, ma attraverso la rappresentazione stessa. Non può infine, come risultato finale, ma come mezzo, perchè si è confusa la spiritualità dell'atto finale artistico, con una specie di spiritualizzazione degli elementi plastici della materia costitutiva dell'opera d'arte. La spiritualità non è più ricercata e raggiunta al di là dell'opera d'arte, ma nella tecnica stessa dell'opera. Ciò prova che si sono raffinate le sensazioni e analizzate più sottilmente le emozioni plastiche; non si può però andare oltre, perchè se ci fermiamo tanto ai mezzi di espressione, vuol dire che nessun demone interno spinge oltre l'artista, nessuna spiritualità superiore lo agita e lo innalza. Siamo puramente e semplicemente nel mondo sensoriale, siamo puramente e semplicemente attaccati alla materia!

Ecco perchè dicevo che, ben lontani da un rinascimento artistico, noi ci avviamo, e già anzi siamo, in una specie di nuovo Medio Evo. Oltre ad una eguale mancanza di idealità plastica, un altro fatto

rende ancor più sensibile questa rassomiglianza. Dicevo che il Medio Evo è tipico per l'anonimia della sua produzione artistica. Sebbene la lotta assillante che oggi ognuno deve sostenere per farsi strada, per mettere in luce la sua personalità sembri indizio di epoca particolarmente ricca di personalità, noi ci troviamo ad avere in arte mille piccole personalità, non ne ricorderà alcuna. La nostra epoca con la produzione meccanica standardizzata degli oggetti, anche di quelli cosidetti artistici, li ha tutti livellati, abbassandoli naturalmente, ed è arrivata anche in questo ad una perfetta anonimia della produzione. Quando l'età nostra sarà inabissata nella profondità del tempo, apparirà agli storici futuri dell'arte come un'epoca artisticamente anonima, come appare a noi oggi artisticamente il Medio Evo.

Ma... sento i primi dolci gorgheggi dell'usignuolo; Eccolo. E' là sul ciliegio, su quell'ultimo ramo a destra; lo vedi?

MANI. — Lo vedo. Eccolo.

PIRRO. — Ora la parola è a lui!

L'usignuolo comincia con gorgoglii in sordina, quasi voglia provare la sua gola ed accordare il suo strumento. Pausa, riprende con tono e con intensità più alta variazioni intercalate da un tema ascendente zufolato più forte. Poi ritorna ai gorgoglii e cinguettii a mezza voce. Improvvisamente, a poca distanza, s'eleva un meraviglioso inno di note ascendenti, zufolate lunghe, terminate in un trillo nitido, sorprendentemente acuto e argentino. E' un altro usignolo che da un albero vicino lancia la sua sfida.

Il primo usignolo risponde immediatamente con lo stesso identico inno di note ascendenti, zufolate lunghe ugualmente terminate in un acutissimo trillo nitido, argentino.

Si direbbe che anch'egli voglia provare d'esser capace di fare altrettanto! Il secondo usignolo risponde lanciando nell'aria un crescendo di suoni dolci, elegiaci, flautati, caldi, appassionati che salgono sempre più acuti, forti per intrecciarsi in un rapidissimo trillo che si rompe su tre note lunghe, sottilissime, meravigliosamente limpide nello stesso tono: paiono una domanda prepotente. Il primo cantore non si dà per vinto, riprende non più sottovoce, ma con una potente, superba infilata di note, di inaspettata varietà melodica, con balzi improvvisi d'ottava, accentuati da variazione d'intensità e termina con tre trilli che partendo da una sola nota bassa e sincopata si svolgono argentini, lunghi.

Il secondo usignolo, appena il primo si tace, lancia tre note appassionate che van crescendo d'intensità, poi melodie zufolate rotte da capricciosi cingottii che si alternano con salti di toni, con trilli che percorrono tutta la gamma dei suoni, con una varietà, una continuità, una intensità ora beffarda e umoristica, ora appassionata e drammatica quasi a voler dare una sintesi di tutto quanto avevan fatto egli stesso ed il suo avversario fino allora, per terminare con tre lunghe note acutissime alternate da trilli magnificamente tenuti: una cascata di perle dorate dal sole.

Intanto la femmina si era avvicinata al ciliegio do-

ve stava il primo usignolo; ma come conquistata dall'ultima magnifica improvvisazione del secondo, vola via dall'albero e arriva là donde la seconda voce veniva. Il primo usignolo sosta un attimo, poi vola nella stessa direzione. Passano alcuni momenti... poi si odono solo le note più acute e più forti della gara che si è portata lontano...

I due amici non avevano più aperto bocca assorti nell'ascoltazione dei piccoli, meravigliosi cantori; ora si scuotono.

MANI. — Bello, bello, bello. Io non so come esprimere, ma mi pare che ci sia una differenza sostanziale recondita fra il canto dell'usignolo e la musica. Non so quale strumento musicale possa ottenere l'effetto dato da quelle due meravigliose bestiole!

PIRRO. — Hai ragione. Si è provato tante volte a riprodurre musicalmente il canto dell'usignolo; nemmeno l'esecuzione del più abile flautista, ha raggiunto l'effetto desiderato. E si spiega. Per quanto la trascrizione possa essere fedele, per quanto perfetta possa essere l'esecuzione, si umanizzerà sempre troppo il canto dell'usignolo. Solo il disco fonografico, riproduzione quindi assolutamente imparziale, può darne un'idea sufficientemente fedele; salvo le inevitabili differenze e riduzioni del timbro. Nessuna riproduzione con trascrizione musicale lo può rendere.

MANI. — Ma perchè?

PIRRO. — Credo che la ragione stia in questo. Il canto dell'usignolo è cosa naturale e fa parte quindi delle sensazioni che la natura dà all'uomo. Sensazioni in-

finite e indefinite che si presentano come tali direttamente; mentre l'opera d'arte può dare sensazioni infinite e indefinite, ma attraverso una forma finita e definita. La natura ci dà direttamente negli aspetti apparenti della sua fenomenologia, nei suoi spettacoli l'infinito e l'indefinito, mentre l'opera d'arte è fatalmente finita e definita nella sua forma esteriore. Relativamente al suo contenuto un'opera d'arte è tanto più grande, quanto più riesce a darci, attraverso il finito e definito della sua forma, l'impressione o meglio l'emozione d'infinito e d'indefinito del suo contenuto spirituale. E' una caratteristica delle opere d'arte mediocri il non poter uscire dalla sensazione definita e finita. Mentre tutte le grandi opere d'arte arrivano col finito e definito della forma all'infinito e indefinito dell'emozione. Così Dante, Michelangelo, Bach, Beethoven. E' sommamente interessante osservare l'evoluzione di Beethoven nelle sue ultime opere e soprattutto nei suoi ultimi quattro quartetti, dove nella forma diventa sempre più agitato, più instabile, più inaspettato nelle sue modulazioni, meno logico apparentemente nei suoi sviluppi, quasi avvicinandosi, in un certo senso, al tipo di modulazione infinita e inaspettata dell'usignolo e delle sensazioni della natura. Si direbbe che la sua ricerca, la sua volontà di dare l'infinito nel contenuto spirituale della sua opera era tanto potente, tanto impellente da fargli sentire il troppo finito della forma come una catena; non accontentandosi più di dare l'infinito col finito e definito egli vuol dare l'infinito coll'indefinito anche nella forma.

E' un doppio modo, è una maniera interessata di arrivare alla sostanziale e intima emozione infinita della natura. L'arte moderna nel cubismo, nel futurismo e in tutte le forme derivate ha sentito e capito questo problema; ma lo ha capovolto. Quello che nelle ultime opere di Beethoven era solo tendenziale e non era che una nuova aggiunta formale, per così dire, al contenuto infinito spirituale ultimo dell'opera d'arte, è divenuto fine a se stesso in queste manifestazioni moderne dell'arte. Queste cioè hanno voluto dare l'infinito nella forma stessa. Si sono così arrestate agli elementi equivalenti, in un certo senso, agli elementi naturali non organizzati quindi in opera d'arte. Ora sarà arte nuova solo quella che riuscirà a trovare una forma nuova definita e finita per arrivare all'infinito e indefinito dell'emozione spirituale. Ma questo non sarà possibile che quando l'umanità avrà un ideale plastico da significare; ideale plastico che nei Greci era la bellezza perfetta degli dei, nel Rinascimento la bellezza perfetta del dolore cristiano. In quella era la spiritualizzazione plastica del politeismo, in questa la spiritualizzazione plastica dell'amore e del dolore cristiano. In tutti e due i casi l'ideale da spiritualizzare con l'opera d'arte era nella credenza di tutti, patrimonio di ognuno. A noi manca una credenza universale in qualche cosa o almeno in qualche cosa che possa esser materia d'arte. Fino a quando non avremo una credenza spirituale, che sia il mondo che l'arte possa esprimere, che l'arte possa sublimare, tutti i tentativi d'ar-

te non saranno che esercitazioni tecniche; non arriveranno mai ad una spiritualità superiore.

MANI. — Questo mi sembra giustissimo per le arti plastiche; ma per la musica le condizioni non sono diverse?

PIRRO. — Con la musica sono diverse più nell'apparenza che nella sostanza. Parallelamente e contemporaneamente allo spezzarsi della forma chiusa nelle arti plastiche, in musica, alla concezione verticale della monodia armonizzata o a quella orizzontale contrappuntistica delle parti svolgentisi assieme, è subentrata la concezione e la ricerca della preziosità nella successione degli accordi. Questi accordi formati e sentiti non più secondo la logica degli sviluppi, ma secondo l'impressione del loro succedersi, sono prima preziosamente ricercati armonicamente o nella atonalità o nella pluritonalità. Questi accordi sono resi poi ancora più preziosamente raffinati dalla coloritura orchestrale dove si aumenta la loro preziosità armonica con una coloritura di eccezione usando i vari strumenti fuori della loro estensione normale o lanciandoli nei sopracuti o nelle note più basse dove cioè il loro timbro si altera maggiormente nei suoi componenti suoni armonici. Questo modo di concepire gli accordi e quindi tutta l'armonia, corrisponde in un certo senso allo spezzarsi della forma chiusa nelle arti plastiche e all'uso delle parti di questa forma come valore a sè. Là non la forma chiusa, ma le parti di questa forma come valori costruttivi del quadro; qui non lo sviluppo armonico o contrappuntistico della monodia, ma i mo-

menti di questo sviluppo, cioè gli accordi come valori successivi costituenti l'opera musicale. E anche la musica come le arti plastiche si attarda troppo in questi procedimenti tecnici e ne è troppo preoccupata; dimostra così anch'essa la mancanza di quel tal demone interiore che dovrebbe spingere più rapidamente l'artista al di là della tecnica verso le superiori necessità spirituali.

La musica non ha apparentemente bisogno di una idealità universale, nè di una idealità spirituale qualsiasi, perchè grazie al suo linguaggio fondamentalmente astratto, non narrativo, nè speculativo, si sottrae alle contingenze delle idealità collettive di ciascuna epoca. Ma questo linguaggio astratto, suono, non dimentichiamolo, è la sua materia, come per la poesia la parola, per la pittura il colore. Non confondiamo l'astrazione del suono, l'astrazione di questa materia, con la spiritualità alla quale ogni materia, di cui le arti sono plasmate, deve portarci. La musica deve fare lo stesso sforzo delle arti plastiche; spiritualizzare la sua materia, come le arti plastiche devono spiritualizzare la loro. E se le arti plastiche, quando non riescono a questo, restano o solamente descrittive o banalmente e impressionisticamente documentarie, frammentarie, la musica, quando non riesce, resta astrattamente amorfa. La musica deve staccarsi da un indefinito astratto, che è la caratteristica del suo linguaggio, della materia che adopera, per arrivare ad un infinito spirituale.

Quando ciò non avviene, il risultato resta o un semplice accompagnamento sonoro del ritmo, come

nella musica da ballo e nelle canzoni popolari o un'arida esercitazione scolastica, una complicata e insignificante matematica, come era divenuta nelle musiche dei fiamminghi prima di Palestrina. Il grande, formidabile merito di Palestrina è di avere riportato questo linguaggio ad una maggior chiarezza umana, a trovare contatto fra gli aridi contrappunti dei fiamminghi e l'anima umana nel suo slancio spirituale verso la divinità attraverso il rito religioso. In Palestrina troviamo dunque il primo esempio notevole che la storia ricordi (noi sappiamo troppo poco della musica degli antichi per poterne parlare) di spiritualizzazione della materia suono, del linguaggio astratto del suono. In Palestrina questa spiritualizzazione è quasi essenzialmente mistica, ma così potente, così definitiva che in questo campo non si è andati più in là.

Una spiritualizzazione di altro ordine meno mistica e già più umana la troviamo in Giovanni Sebastiano Bach che trovò i misteriosi rapporti fra i suoni e tutte le gamme delle emotività umane nelle loro rispondenze spirituali senza caratterizzarle o definirle nettamente.

Si direbbe che Bach veda, senta, trasmetta successivamente tutte le emozioni; ma non le sceglie mai, le osserva e le trasmette olimpicamente sereno; anche quando ci fa partecipi di un'emozione ci dà un po' della sua olimpica serenità.

In Beethoven infine, abbiamo la definizione netta, precisa, intensificata di queste rispondenze spirituali alle emozioni umane. In Beethoven tutto si deter-

mina e si precisa, si concentra, in una intensità definita, nettamente determinata, quindi più efficacemente umana. La grandiosa indeterminatezza di Bach, la sua olimpica serenità rispetto alle diverse emotività, in Beethoven si umanizzano. Beethoven sceglie, lo sentiamo partecipe, soffre o gioisce, si oscura o si rasserena. Non c'è più la serenità dell'Olimpo, ma la tragicità dell'umanità tutta.

In Beethoven è veramente l'umanità con tutte le sue ansie, con tutte le sue sofferenze, con tutte le sue tragedie. Attraverso questo dolore e per l'intensità stessa di questo dolore, purificati da esso, noi tocchiamo la gioia serena ed infinita della spiritualità. Ed eccoci ritornati ancora a questo contenuto spirituale infinito dell'opera d'arte.

MANI. — Se si dovesse concludere la nostra conversazione d'oggi si potrebbe dunque dire, che sola arte vera è quella che ha un contenuto spirituale infinito e rivela quindi mondi spirituali al di là della materia. Questo in tutti i tempi e in tutte le arti e all'infuori di ogni scuola e tendenza. E' così?

PIRRO. — Precisamente. Vedremo poi in altro giorno la funzione di questa spiritualità nel mondo e a quali bisogni risponda, a quali necessità sia intimamente e profondamente legata.

Capitolo II

Pirro. — Ricordo di aver assistito a Parigi, alcuni anni fa, nella chiesa di St. Louis des Invalides alla commemorazione della vittoria del 1918.

Era l'11 novembre. Si doveva eseguire con grande solennità una Messa alla presenza di tutte le alte personalità rappresentative civili e militari di Parigi. Con una mancanza di « chauvinisme » degna di nota, si era scelta la Messa solenne di Beethoven.

Nell'attesa guardavo allineate in alto attorno alla chiesa centinaia e centinaia di bandiere un tempo simboli sacri di stati, di nazioni, di corpi e di reggimenti, per difendere le quali centinaia, migliaia di soldati eran morti. Bandiere strappate dalle truppe di Napoleone e qui raccolte ad attestare la gloria delle sue armi, prova tangibile di cento vittorie!

Ahimè! Quei simboli gloriosi eran ridotti a miseri stracci; la polvere e le tarme lavoravano inesorabilmente alla loro distruzione materiale; non diversamente il tempo con le vicende politiche, con le nuove guerre, con le mutate necessità, aveva lavorato a distruggere gli stati che esse rappresentavano,

i simboli che personificavano, le glorie che testimoniavano.

Che resta oggi di vivo di tutta la sfolgorante meteora napoleonica? Che resta degli stati che faceva e disfaceva? ingrandiva o impiccoliva? dei confini che imponeva? delle alleanze così duramente conquistate e delle inimicizie così tenacemente combattute?

Qualche centinaio di gloriosi stracci ricamati e lacerati, polverosi e tarlati... e alcune poche pagine nel grosso volume della storia universale del genere umano.

Polvere e cimitero. Così pensavo.

Intanto dall'alto cominciarono a scendere le note della Messa di Beethoven. Tutti i dolori che straziano la povera umanità, l'ansia per uscirne, il desiderio di una gioia che si spera, che si comincia a intravvedere, che si avvicina, che ci prende, che ci trasporta, che ci inalza, su, sempre più su; i dolori che restano qui in questa bassa terra, che non ci sono più addosso, o che non sentiamo più, il palpitare della nostra anima per emozioni più alte, infine lo spaziare del nostro spirito finalmente libero in un'atmosfera superiore, con orizzonti infiniti, attorno, sotto, sopra e ovunque; l'espandersi dello spirito nell'universo, nel tempo stesso che l'universo lo penetra e lo compenetra tutto questo era suscitato da quelle note che scendevano dall'alto, da quelle voci, da quei suoni. Suoni, voci, note che Beethoven aveva creato, quando l'altro strappava quelle vittorie, accumulava quegli stracci. Erano contem-

poranei: l'uno aveva fatto tremare tutta l'Europa, aveva accumulato tesori, aveva visto chinarsi a lui, pavide, tutte le teste coronate d'Europa; s'era alzato superbo su tutto e su tutti; l'Altro, un giorno, scriveva che da una settimana non era uscito, non perchè fosse ammalato, come credeva l'amico, ma perchè le sue scarpe rotte non glielo avevano consentito... Del primo restano gli stracci, del secondo questa musica eterna, questa viva fonte di gioie superiori! L'uno lavorava sulla materia e per la materia; l'altro lavorava sullo spirito e per lo spirito.

Ah! Beethoven! Tu esclamasti pensando a Napoleone, dopo la battaglia di Jena: « Che peccato che io non sappia dell'arte della guerra quanto so di musica! Lo batterei! »

Ah! Tu l'hai battuto! battuto per l'eternità!

Mai come allora ho sentito potente l'antitesi tra la materia e lo spirito, tra il lavoro per la materia e il lavoro per lo spirito! E mai come allora in contrasto con la caducità della materia e delle opere create forse anche dallo spirito, ma per la materia e i suoi effimeri attributi, mi è apparsa l'eternità continuativa delle opere create dallo spirito per lo spirito; questo loro permanere eterno in un mondo al quale gli spiriti possono attingere, e dove è così bello immergersi ed espandersi.

L'opera d'arte crea veramente questa scala che l'uomo può salire per arrivare alle superiori gioie spirituali che rendono sopportabile questa vita e senza le quali questa vita non potrebbe esser vissuta!

Mani. — Siamo d'accordo.

PIRRO. — Ed è significativo il contrasto fra la caducità delle cose materiali e l'eternità di quelle spirituali. Sono veramente due mondi che hanno due vite diverse, caratterizzate in una dalla vicenda alterna e continua del rinnovarsi e del morire della materia e nell'altra dalla continuità eterna immanente dello spirito.

MANI. — Ciò non ostante anche la materia è eterna: nulla si crea e nulla si distrugge.

PIRRO. — Sì, ma il presentarsi di queste due eternità è ben diverso.

Nella materia, o meglio nelle varie sue forme e soprattutto in quelle vegetali ed animali, l'individuo si sviluppa, cresce, invecchia e muore con una inesorabile alternativa che trae seco le tristezze di questa monotona vicenda, e che è, nota bene, una delle cause di molti dolori dell'umanità. Basterà ricordare le ansie delle malattie, la tristezza dell'invecchiare e il dolore per la morte delle persone care, in chi resta. La brevità poi estrema della vita delle individualità fa un tragico contrasto col permanere e il sussistere per milioni di secoli della vita del cosmo. Non ho bisogno di ricordarti i calcoli e i risultati fisici ed astronomici sull'età delle stelle, del nostro sole e della nostra piccola Terra. Ed a queste cifre spaventosamente grandi, la vita vegetativa non ha da contrapporre che qualche secolo appena a cui arrivano le piante, e i pochi anni della vita dell'uomo che ben raramente arriva al secolo. E quando ci arriva, come arriva! mio Dio! in che stato! Ora se noi analizziamo la natura umana, paragonata a

quella dei vegetali e degli altri animali, dobbiamo pure riconoscere che questa è indubbiamente la più evoluta, non perchè l'uomo sia, come pretende l'opinione generale, il re dell'universo, perchè ha saputo, come dicono, dominare tutti gli altri animali e conquistare le forze della natura per suo uso, ma perchè veramente è la sola organizzazione che noi troviamo nella natura, dalla quale risultino le possibilità dello spirito. Il corpo umano lo si può almeno considerare come il più sensibile degli organismi capaci di vibrare per lo spirito e di far vibrare lo spirito. Per mezzo dell'arte l'uomo arriva a poter attingere ad un mondo spirituale al disopra della materia. Bisogna tener presente a quale maravigliosa fecondità spirituale porti questo.

Nei suoi ricordi Wagner narra che nel novembre del 1861 si trovò a visitare la Galleria dell'Accademia a Venezia durante una crisi di depressione morale che lo scoraggiava nella lotta per la conquista del suo ideale artistico. Davanti all'« Assunta » di Tiziano fu scosso da tale entusiasmo che lo scoraggiamento passò e concepì l'idea di un nuovo dramma: « I Maestri Cantori », il dramma suo più luminoso e sereno. Ecco dunque come questo mondo spirituale dell'arte non solo è fonte di godimento, di elevazione, ma è anche origine di nuove opere d'arte. Chissà quanti e meravigliosi colloqui di grandi artisti sono avvenuti attraverso a questo mondo spirituale creato dall'opera d'arte! Tutti sappiamo quanto dice Dante di Virgilio e dell'influenza che ebbe sullo « stile che m'ha fatto onore ». Sappiamo dal

Vasari che la lettura preferita di Michelangelo era Dante e che dipinse Caronte nel « Giudizio universale » secondo la descrizione del Poeta. Sappiamo di Beethoven che la sua lettura preferita era Shakespeare. Una stretta parentela, uno scambio di energie spirituali, un passaggio del fuoco divino avviene dunque fra i grandi artisti attraverso il mondo spirituale dove le arti non hanno più la diversità della materia con le quali sono plasmate, ma solo conservano la intima spiritualità finale. In questo mondo spirituale la poesia diventa pittura e la pittura musica con una reciprocità piena e completa. Questa è ancora una conferma che l'essenza ultima dell'opera d'arte è spirituale e che qualunque sia la forma materiale con la quale è espressa: — parole nella poesia, suoni nella musica, linee e colori nella pittura, linee e masse nell'architettura e scultura — una sola cosa rimane, una sola cosa è la condizione sine qua non per tutte le arti: la spiritualità del loro contenuto. Ben a ragione Leonardo diceva che « la pittura è una poesia che si vede ». Si potrebbe anche dire per completare il quadro che la musica è una pittura che si ode e la poesia una musica che si sente e una pittura che si legge. Ma bisogna subito aprire una parentesi. Quando dico che la musica è una pittura che si ode, non mi riferisco alla musica descrittiva; questa è una delle più grandi aberrazioni delle forme d'arte. Quando un artista tende ad uscire dalle forme espressive proprie e peculiari della sua arte, c'è da dubitare che non si senta sicuro del suo contenuto spirituale o della ca-

pacità a raggiungerlo. Così i brani sinfonici descrittivi di Liszt e Wagner non sono che un tentativo di sostituire il contenuto spirituale della musica con le qualità peculiari di un'altra arte, poesia, pittura. Questo rende l'arte anedottica, frammentaria, occasionale, ben diversa dalla immanente solidità eterna dell'arte che ha un vero contenuto spirituale.

Ascolta la « Quinta » o la « Nona » di Beethoven e avrai la mente colma di un mondo infinito; ascolta il « Mormorio della foresta » e la « Cavalcata delle Walkirie » e dopo la breve suggestione data dai titoli e se vuoi anche dalla foresta o dalla cavalcata, la tua mente rimane vuota completamente di spiritualità malgrado l'innegabile valore tecnico musicale di quei pezzi. Anzi il tentativo di *vedere* la foresta o di *vedere* la cavalcata ti avrà completamente allontanato dal mondo spirituale ([1]). Queste sono dunque forme transitorie dell'arte, forme che possono durare al massimo quanto la moda e le vediamo appunto apparire soprattutto nel melodramma che, legato al teatro, è fatalmente legato alla transitorietà od ai capricci della moda, più di ogni altra manifestazione artistica; poichè per sussistere deve rispondere impellentemente alla necessità del momento.

Ma la parentesi è già troppo lunga.

Ritorniamo dunque all'unità spirituale assoluta delle diverse forme d'arte.

([1]) Beethoven per la sua sinfonia pastorale aveva già segnato i limiti alle possibilità descrittive della musica: « espressione di sentimenti più che pittura! »

Questa unità è la stessa spiritualità; ma come abbiamo visto che non esiste opera d'arte superiore senza una spiritualità assoluta e mai relativa, così siamo arrivati alla conclusione che l'opera d'arte è veramente uno dei mezzi più rapidi, più potenti per arrivare al mondo della spiritualità mentale.

Il mondo spirituale, patrimonio dell'umanità, è qualche cosa di eterno, di immanente; è un mondo che vive a sè e al quale i grandi uomini, i geni, hanno dato un contributo che i geni stessi si scambiano, dando e ricevendo. Tutti gli uomini che rispondono alle necessità dello spirito possono elevarsi a questo mondo e immedesimarselo. E' un riflesso di quello materiale, ma con questo di particolare: le passioni, o gli stati d'animo quali possono essere l'attesa, l'ansia, il timore, il dolore, la gioia ecc., si spogliano della loro banalità materiale contingente e divengono tali da apparire graduati e in successione, per vieppiù far risaltare e godere lo stato d'animo che subentra. Così la serenità apparirà doppiamente bella e gradita, se verrà dopo il timore o l'ansia o l'angoscia; la gioia piena sarà più intensa se verrà non solo dopo la tristezza o la malinconia, ma anche dopo l'indifferenza. Non parlo del dolore, poichè questo non esiste o se c'è cosa che per analogia ci può richiamare il dolore, questo è completamente sprovvisto del suo attributo più saliente, cioè della sofferenza. Si direbbe che questi stati d'animo siano colori che un formidabile artista colloca vicino o lontano e variamente fra di loro combina sia per far armonizzare quelli affini, sia per maggiormente dar

risalto a quelli contrari. Il risultato è una successione di stati d'animo che godiamo e che per la loro progressione o diversità continuativa impediscono la noia o l'indifferenza.

Mentre ciò che caratterizza le sensazioni materiali e ne è inseparabile, è l'avvicendarsi per contrapposti o contrari del piacere o del dolore, della gioia e della tristezza, dell'ansia e della noia; dimodochè anche le sensazioni fisiche o fisiologiche di più intenso piacere, quelle dell'amore sensuale, è ben raro non siano accompagnate e sempre ad ogni modo seguite, dalla nausea o dalla sazietà: « Animal post coitum triste ». E non so nè trovare, nè immaginare nessuna gioia materiale che non sia accompagnata o seguita da qualche amarezza. Nel mondo spirituale si direbbe invece che le sensazioni si presentino a noi senza la passività con la quale dobbiamo sopportare le sensazioni e le passioni materiali. Il nostro io individualizzato ne resta fuori; è la gioia nella sua essenza, la serenità nella sua spazialità, la soddisfazione nella sua pienezza; non una gioia di cui un po' tocca il nostro *io*, non la serenità di cui una data superficie è sopra il nostro capo, non la soddisfazione che ci appaga un poco. In questo caso è un po' di godimento che si tocca; nell'altro *è* tutto il godimento sentito nella sua totalità sconfinata. E quando noi siamo affetti da qualche sentimento che si può esplicare in una manifestazione materiale, constatiamo che è ben più grande la parte, diremo così, mentale di questo sentimento, che non la sua possibile manifestazione materiale. Pensa solamen-

te con quale amore intenso, immenso, sconfinato, continuo noi possiamo amare una donna e confrontarlo con le possibilità fisiologiche, transitorie e brevi delle manifestazioni di questo amore, anche negli individui più generosi; manifestazioni che il più delle volte sono subito seguite nell'uomo non solo dalla stanchezza fisica, ma anche dalla reazione psichica e mentale.

Eraclito, il padre di tutti i pessimisti che proclamava il perpetuo scorrere e l'assoluta instabilità delle cose, la vanità di ogni esistenza individuale, l'impossibilità del bene senza il male, del piacere senza il dolore, della vita senza la morte, ha ragione se si riferisce al mondo della materia. Ma noi possiamo evadere da essa e nei piaceri spirituali dell'arte noi troviamo precisamente il bene senza il male, la vita senza la morte, il piacere senza il dolore e il dolore senza la sofferenza! Questa possibilità esiste anche nel sogno, e nel sonno che lo produce noi abbiamo la valvola che ci permette di vivere. E come non è possibile vita senza sonno, cioè senza riposo — perchè nel sonno evadiamo dalla vita — così noi nell'arte ritroviamo una eguale possibilità di evasione, con questo in più, che, conservando la più completa coscienza della nostra evasione dalla vita materiale, ne godiamo più intensamente il piacere!

Ah! bisogna ben concludere che i pessimisti, quando non seppero trovare nello spirito la contraddizione, o la liberazione dal loro pessimismo, erano tutti sordi per lo spirito, sordi per l'arte!

Il sonno prova che l'evasione periodica della ma-

teria o meglio l'evasione periodica dell'Io cosciente dalla vita della materia è una necessità della vita stessa. Questa evasione periodica è una parte del ritmo della vita, l'accento debole di questo ritmo.

Si potrà obiettare che l'evasione durante il sonno non è una vera evasione dalla vita, è l'evasione della coscienza; ma poichè la coscienza la possiamo identificare con l'Io, così è l'Io che evade dalla materia! E come il corpo ha bisogno del sonno per il riposo, così l'Io, lo spirito, ha bisogno di riposare dalla fatica datagli dalla sua unione con la materia.

Le leggi che regolano il mondo sono identiche in tutti i campi. Come nella essenza dell'uomo l'Io ha questa necessità di evadere dalla materia, così abbiamo visto che l'arte, per essere completa, deve arrivare allo spirito, evadere cioè dalla materia che la esprime. Si può dire che tutto ciò che è la risultante dell'unione dello spirito con la materia, ha una necessità periodica di evasione dalla materia stessa.

Abbiamo visto che lo stesso avviene nei fenomeni magnetici e psichici e lo ritroveremo nella essenza e nelle origini di tutte le religioni, nel fenomeno del misticismo e della fede.

Una prova che l'arte perde il suo fascino — anche per le masse — quando non evade dalla materia che la esprime, la possiamo avere nell'attuale crisi di cui soffre il teatro; crisi originata dal mediocre interessamento che il pubblico prova ora per il teatro stesso. L'origine di questa crisi risale alla balorda idea di portare verismo e realismo sulla scena! Il verismo nel teatro — dove diventa più verismo

che in tutte le altre arti i cui mezzi di espressione non sono così vicini alla realtà come nel teatro — ha rotto e tolto l'incanto alla scena, incanto che consisteva appunto nel portare lo spettatore in un altro mondo che gli permetteva di evadere dalle miserie quotidiane. Se nel teatro si ritrova la realtà d'ogni giorno, limitata più che sia possibile, a che scopo andarci? Ciò è tanto vero che il pubblico riempie invece i cinematografi, dove molte volte vede rappresentazioni, forse già viste in teatro; ma la limitata illusione di realtà del cinematografo rispetto al teatro, lasciando campo libero alla sua fantasia, perchè più lontano della verità, lo soddisfa e lo diverte di più!

Si rende sempre più palese l'errore e la degenerazione che ha subito l'arte moderna rispetto a quella classica. Non si sa più *servirsi* dello spettacolo della natura per fare l'arte, la si imita veristicamente. Non si sa più estrarne gli elementi per sintetizzarli nell'opera d'arte: si copiano i vari spettacoli, occasionali e frammentari e si trasportano così di peso nell'opera d'arte. Si mangia, per così dire, si mastica la natura e la si ridà masticata, nell'opera d'arte, ma non digerita! Che meraviglia se l'opera d'arte ora non è vitale, non è viva! L'opera d'arte muore di fame.

MANI. — Ma perchè secondo te esiste od è venuta formandosi questa differenza fra l'arte antica o classica e quella moderna?

PIRRO. — E' stato detto che l'Arte grande o classica era il prodotto di un processo universale più che il pro-

dotto della individualità; che spesso la significazione di quest'arte trascendeva la volontà dell'artista, o arrivava a risultati che egli ignorava e non prevedeva. Mentre nell'arte moderna il prevalere dell'individualismo, dell'Io, la porta a risultati meno vasti, meno complessi e più frammentari.

Si è detto che nell'arte classica il fattore della volontà consapevole dall'individuo restava un minimum: la produzione artistica rivelava ed incarnava infinitamente più di quanto era stato consapevolmente voluto dall'artista, e che i valori di bellezza non erano posseduti dall'artista consciamente, ma che li vedeva sgorgare inaspettatamente dalla sua opera al di là e spesso anche a dispetto di quanto aveva voluto fare, li apprendeva a posteriori con stupore, quasi come una grazia della sua creatura. Così l'artista sarebbe una specie di medium che come individualità cosciente è assente, è passivo alla potenza creativa che opera in lui in modo pressochè inconscio e non agisce in lui come autore o creatore, ma come in un semplice esecutore.

E tanto più, si è detto, l'Arte passata è perfetta, più sembra che la volontà individuale si riduca ad un minimo per darsi completamente alla potenza trascendente che la feconda.

Questo modo di considerare l'arte antica che può apparire a tutta prima giusto, mi sembra però un errore di prospettiva, dovuto alla inevitabile comparazione (che è già insita nel fatto stesso di chiamarla arte classica o grande arte) con l'arte non clas-

sica che è quanto dire arte moderna o per lo meno più *recente* di quella classica.

Voglio dire che stupefatti e abbagliati dalla grandezza illimitata di quell'arte, e dalla sua apparenza quasi extraumana, confrontata con i risultati così limitati ristretti, chiusi e frammentari dell'arte moderna o posteriore, si cerchi una giustificazione alla sua grandezza, giustificazione che, così come è data, diventa una involontaria e non confessata difesa della mediocrità di quella posteriore. Ma questo constata e non spiega le ragioni della sua grandezza. La vera ragione della grandezza dell'arte classica è invece un'altra.

Nel campo della scienza anticamente l'uomo era soggettivo: le grandi concezioni cosmologiche, universali del mondo, quali sono quelle che ci hanno lasciato i grandi filosofi e pensatori dell'antichità, tendevano ad abbracciare in una concezione sintetica tutto il cosmo e a spiegarlo a mezzo di grandi ed unici principi: erano concezioni individuali, in tutto o in parte derivate da altre concezioni precedenti egualmente individuali: illuminate molte volte dalla intuizione, che è infinitamente più capace di arrivare alla *verità* delle cose. Mentre la sua figlia degenere, l'intelligenza, così usata nella scienza moderna, non arriva che faticosamente a qualche frammentaria conoscenza che è una particola di verità, e mai la verità. *L'intuizione è per sua natura essenzialmente individuale.* Quasi a contrasto, e per ragioni che appare difficile a spiegare rapidamente, l'arte invece in quei tempi cercava di essere, e lo

era, inconsciamente aperta a tutto lo spettacolo del mondo esteriore che comprendeva, nota bene, non solo lo spettacolo oggettivo del mondo e della natura, cioè del macrocosmo, ma anche quello dell'uomo e delle sue passioni, dei suoi sentimenti, cioè del microcosmo. Mentre lo scienziato (allora era il filosofo) per capire doveva intuire, mancandogli il modo di comprendere, di *intelligere*, l'artista invece doveva osservare, guardare, capire ed esprimere soprattutto! Macrocosmo e microcosmo erano dinnanzi a lui. Il risultato nell'arte era infinito, vasto, universale. I termini erano, rispetto a quello che sono ora, capovolti.

L'intuizione, che ben a torto si crede facoltà essenzialmente o tipicamente artistica, era allora soprattutto usata, perseguita e talvolta raggiunta dai filosofi, gli scienziati di allora. Gli artisti erano allora rispetto ai primi dei positivisti (si direbbe ora). E questa errata applicazione che noi facciamo della parola intuizione, credendola più propria all'arte che alla scienza, ci fa stupire e trovare quasi belle *esteticamente* le teorie e le concezioni degli antichi filosofi, i quali appaiono a noi talora, come p. es. Platone, grandi artisti, poeti. Dicevamo dunque che gli artisti di allora erano molto più osservatori e che questa attenta e acuta osservazione esprimevano nell'opera d'arte.

La loro relativa calma nel processo genetico dell'opera d'arte li faceva molto più artefici che artisti; quindi pazientissimi e metodici, scrupolosi tecnici

come sono tutti gli artefici, ed è questa una ragione della perfezione da loro raggiunta nell'arte.

Il fatto di essere più artefici che artisti dava a loro il dominio assoluto della tecnica, cioè della materia che usavano per esprimere l'opera d'arte. Quale meraviglia se dominata completamente la materia, la loro opera d'arte risultava così aperta a tutte le significazioni a tutte le apparizioni dello spirito?

Da questa loro qualità quasi di artefici derivava anche necessariamente la loro profonda umiltà che li metteva veramente in *istato di grazia per la creazione dell'opera d'arte.* Dalle *botteghe* nel quattrocento uscivano i capolavori che noi ammiriamo ora nelle pinacoteche, nelle chiese e nei musei.

Nelle botteghe Leonardo, Michelangelo e Raffaello andavano come *garzoni* o apprendisti ad imparare l'arte; incominciavano a scopare la bottega e a macinare i colori! Confronta il loro umile tirocinio in queste botteghe dove, incominciando dal macinare i colori, apprendevano innanzitutto meticolosamente la tecnica, con le nostre scuole d'Arte che pomposamente si chiamano Accademie e con la presunzione degli allievi di ora che non imparano nessuna tecnica, (e nessun insegnante d'altra parte saprebbe apprenderla loro, perchè neppur lui la sa). La tecnica è disprezzata come indegna, superflua o inutile, perchè essi, maestri e allievi, insegnano e imparano l'arte con l'A maiuscola e non la tecnica! quasi questa non fosse il necessario *medium* per esprimere l'arte! E che boria, che presunzione tro-

vi negli insegnanti e ancor più negli allievi! Altro che l'umiltà che crea lo stato di grazia!

Allora la base per « *esprimere* » era « saper dipingere » il che voleva dire sapere così bene la tecnica che questa o non aveva più nessuna difficoltà, o tutte le difficoltà erano superate senza sforzo e così l'espressione arrivava diritta all'opera d'arte.

Ora si vuol esprimere senza saper nessuna tecnica; questa, dicono, viene da se stessa!

Noi vediamo invece che quando questa sicurezza tecnica, mancando o decadendo mette l'artista nella necessità di attendere l'intuizione, o l'ispirazione, come si dice, per poter proseguire l'opera, (ciò che è una vera e propria illusione, poichè l'intuizione è di sua natura spirituale, mentre la tecnica è quanto di più materiale si possa immaginare) l'opera d'arte fatalmente decade. E decade anche egualmente per l'eccesso opposto: quando cioè la tecnica è diventata così facile da diventare virtuosismo, fine a se stesso, come è avvenuto dopo Michelangelo, e come vediamo ora in altro campo, nel mondo dei virtuosi del pianoforte o del violino.

Dunque negli artisti di allora una profonda sapientissima tecnica che permetteva loro la soluzione facile di ogni difficoltà ed uno spirito aperto a tutto il mondo ed ai suoi spettacoli senza alcun egocentrismo. Per questo l'arte antica o classica ha sempre soggetti di vasto e universale interesse. Grandi tragedie, grandi eroismi, Dei, Eroi, Santi e Martiri, di cui tutti conoscevano vita e opere. Quando questa universalità di soggetti da tutti conosciuti e ricercati

è mancata, si è arrivati a cercare i soggetti che più piacevano ai vari artisti, cioè ai vari Io di questi artisti. Si incominciano a vedere per es. scene famigliari, interni, paesaggi, nature morte, e abbiamo degli artisti che si *specializzano* secondo gusti, tendenze o preferenze dei loro Io in ciascuna di queste forme. Si arriva così a specializzazioni sempre più limitate, nel bisogno che provano gli artisti di differenziarsi.

L'Io dell'artista ama solo la natura selvaggia? e allora dipinge solo quella; preferisce i contrasti violenti di luce? e allora tutte scene con luce artificiale dagli sbattimenti di luci ed ombre violenti; siamo arrivati alle nature morte — fatte solo di alcuni soggetti — per es. due o tre strumenti musicali.

E bisogna notare che non è vero che gli artisti facciano ciò che si domanda loro; è il contrario, è l'artista che crea il gusto, la moda o la richiesta. Il pubblico dei non artisti vede ora il paesaggio, perchè lo ha visto dipinto, vede il tramonto, perchè nei quadri glielo hanno fatto vedere.

Naturalmente nell'arte classica tu trovi tutto questo, cioè interni, paesaggi, nature morte, *ma non solo questo*: nell'interno c'era o una Madonna o una Venere o un santo; il paesaggio era lo sfondo per una scena eroica o per un martirio o per un baccanale; la natura morta riempiva un angolo qualunque del quadro. E quello che attirava tutti era precisamente la Madonna, la Venere, la scena eroica, il martirio o il baccanale. Nell'universalità di questa rappresentazione, nella complessità e varietà dei

suoi elementi tu senti la serena oggettività dell'artista che dà a tutti la stessa acuta osservazione, la stessa profonda e diligente esecuzione.

Mancata questa universalità di ideale mitologico o religioso da tutti sentito e compreso e che l'artista fatalmente e logicamente doveva rappresentare, è subentrato invece l'Io dell'artista con i suoi gusti ed il suo mondo ad essere centro, causa prima ed unico soggetto della sua arte.

Si direbbe che nel campo della scienza l'uomo sia uscito dall'Io per trovare la realtà delle cose. Nell'arte invece l'uomo si è rinchiuso nell'Io per allontanarsi dalla realtà oggettiva.

Questo individualismo nell'arte moderna è la causa che l'arte così prodotta è tanto effimera che non dura neppure quanto la vita di chi l'ha espressa, anzi talora dura poco più di una stagione, così come dura una moda!

E se noi analizziamo più a fondo questo collocare il proprio Io come centro dell'Universo da rappresentare nell'Arte, vediamo che pone l'artista in una specie di dilemma insolubile.

Far assurgere il proprio Io a centro dell'Universo vuol dire ignorare gli altri Io e quello che di comune ha il proprio Io con milioni di altri Io, non fosse altro che la sua stessa essenza di Io. Togliersi cioè la possibilità di essere compreso dagli altri Io; quindi la possibilità di manifestarsi coll'arte.

Nel mondo microcosmico dell'Io si può trovare, come abbiamo visto, l'Infinito ed un potenziamento superiore introspettivo come nella filosofia Yoga

e negli esercizi indiani del Raya Yoga; ma qui è negata la manifestazione esterna che è poi quanto dire la possibilità artistica che è essenzialmente manifestativa ed espressiva.

Se il microcosmo Io è un riflesso o una sintesi del macrocosmo, questo Io deve però chiudersi in se stesso se vuol ritrovare se stesso, se vuol introspettarsi.

Nell'introspezione stessa è negata la possibilità di ogni altra manifestazione a tutto il resto: ad altri Io.

E', si può dire, un'osservazione o un culto eminentemente solitario. Si sono tagliati i ponti con tutto il resto, anche colla materia che dovrebbe materializzare cioè rappresentare il risultato artistico di questa introspezione.

E come negli stadi del Raya Yoga il potenziamento dell'Io cessa non appena si esce dalla concentrazione introspettiva, così in queste forme d'arte, non appena si vuole manifestare quello che è interno, la potenzialità e l'efficacia di questa valorizzazione risulta completamente nulla.

C'è l'impossibilità di fare dell'universale — manifestazione artistica — col particolare. Da qui deriva la limitata possibilità di comprensione che hanno tutte le manifestazioni dell'arte che si basano su di un'esagerata valorizzazione del proprio Io e il logico distacco fra queste opere e tutti gli osservatori cioè gli altri Io.

I numerosi e differenti Io di tutti gli spettatori di questa arte non trovano nulla che sia comune anche al loro Io; nessun ramo viene porto ad essi sul

quale attaccarsi, nessun ponte per scavalcare il fiume che divide il loro Io da quello dell'artista. Se io mi chiudo ermeticamente in casa, chi vi potrà penetrare?

Dolori, sofferenze, dubbi, vari stati d'animo devono essere di *capacità* generale, assurgere quasi a simbolo perchè possano essere capiti e sentiti da tutti coloro che si trovano di fronte all'opera d'arte.

Ecco come si spiega l'universalità della grande arte antica e l'egocentrismo ristretto e piccolo di tutte le manifestazioni artistiche che partono da una supervalutazione dell'Io.

* * *

Ricorderai quanto dicevo dei due metodi possibili per considerare, spiegare, comprendere un fatto, fenomeno od opera d'arte. Il metodo occidentale di vedere la cosa fuori di *Sè* e il metodo orientale di assorbirla nel Sè per *viverla nel proprio Io*. Ti dicevo che nella scienza ormai non si usa che il primo metodo, che è il metodo oggettivo, positivista, sperimentale.

Ti dicevo anche che, secondo me, è un errore gravissimo aver generalizzato questo metodo ed averlo applicato dove non era adatto, nel campo cioè dello studio dell'uomo, dove l'Io ha una così grande e sovrana importanza.

Moltissima critica artistica ha applicato pure erroneamente, secondo me, questo metodo oggettivo, positivista, sperimentale nel campo dell'arte.

Se noi analizziamo, sezioniamo, sminuzziamo le opere d'arte, oggettivamente, più ci ingolferemo in questo lavoro, e più ci allontaneremo dalla comprensione spirituale delle opere d'arte stesse.

Si prenda per esempio un tema di Beethoven e dei più belli; lo si divida come è stato fatto in periodi o come ha detto d'Indy in parti maschili e femminili, oppure lo si analizzi nel senso degli intervalli, nella successione delle note; quando avremo trovato che dopo la prima nota c'è un intervallo di seconda, poi di terza, poi di quarta, di quinta diminuita, di seconda ancora, poi di quarta eccedente ecc., avremo certo sezionato monodicamente quel tema, ma non avremo nè spiegato perchè sia bello, dolce o emozionante, nè lo avremo capito meglio di chi si abbandona semplicemente al fascino che emanano queste note che si seguono e alle immagini che determinano nel suo spirito! Ecco un po' il processo intuitivo e il processo analitico o sperimentale messi di fronte!

Questo lavoro di sezionamento dell'opera d'arte non ci potrà mai portare al di là della materia, cioè della tecnica dell'opera stessa; non ci porterà mai allo *spirito* dell'opera.

Così mentre, come dicevo, l'artista è su di una falsa strada quando vuol creare l'arte prendendo per universo il proprio Io, il critico o colui che osserva l'opera d'arte è in errore se vuole considerarla fuori del proprio Io come oggetto. Erra, e ciò è ancora peggio, si pone nell'impossibilità di comprenderla, cioè di viverla. Comprendere l'opera d'arte

vuol dire viverla nel proprio Io dove vive lo spirito. Facciamo, come esempio, il processo dell'analisi di un quadro del quale ti ho già parlato: « Il Cristo e il Cireneo » di Tiziano.

Ti ho già detto che questo quadro mi ha dato una potentissima impressione di colloquio spirituale fra le due anime delle persone rappresentate. Ora quando scendo ad analizzarlo, non è già più *solo il quadro*, ma anche gli elementi di questa mia impressione ed emozione che io analizzo. Ma questi elementi sono già diventati un tutto col quadro, poichè ben difficilmente io avrei trovato questi elementi, se non avessi avuto quella precisa emozione di colloquio.

Se il quadro mi avesse fatto, per esempio impressione di poderoso contrasto fra i due tipi (ed esistono dei quadri con lo stesso soggetto che possono dare questa impressione) io non avrei avuto l'impressione di colloquio che ho avuto. Ma quando la visione del quadro mi ha dato questa impressione, l'oggettivazione del quadro è finita. Quando questa impressione o sensazione è trasportata nel più profondo del mio Io, e nel silenzio interiore io « *sento* » *il colloquio di Cristo e del Cireneo* è allora e solo allora che io vivo dionisiacamente il quadro, è allora che io ne sento e ne godo la superiore spiritualità che si è armonizzata con la spiritualità del mio Io, ed esse vibrano e vivono spiritualmente insieme.

Dunque per la creazione dell'opera d'arte sono necessarie le finestre spalancate sul mondo e sugli

altri uomini, mentre per la comprensione dell'opera d'arte l'oggettivazione di questa non può andare al di là della semplice *percezione sensoria* che poi deve essere portata nel più profondo del proprio Io, dove deve essere vissuta.

Una conseguenza dell'egocentrismo oggi così diffuso negli artisti è anche un certo atteggiamento di freddo cinismo, una ostentazione di indifferente superiorità davanti all'emozione nell'arte ed una pretesa rigidità e un calcolo nel fare l'opera d'arte che vige ora in certe scuole, dove si pretende di creare dell'arte senza partecipare alle emozioni, e anche senza farle esprimere dall'opera. Questa indifferenza può essere uguale all'indifferenza che può avere un eunuco davanti al corpo nudo di una bella donna.

Non ho io letto in un celebre scrittore francese contemporaneo, Jean Cocteau che egli antepone Bach per la sua *impassibile* superiorità a Beethoven, che si lascerebbe, secondo lui, trascinare dal romanticismo del cuore a scapito della perfezione artistica! Sa questo signore quello che si dice del pianto di Bach? La moglie di Bach narra nelle sue memorie che un giorno, recatasi nella camera ove Bach soleva comporre, lo sorprese in tale commozione che grosse lacrime gli scendevano dagli occhi. Egli stava allora componendo la « Passione secondo S. Matteo » ed era alla scena del Golgota!... allora non ebbe il coraggio di parlargli e se ne andò piano piano senza avergli rivolto parola.

So che si è imputata l'autenticità delle memorie

della moglie di Bach; ma vere o false che siano l'episodio per me è così *necessariamente* vero che non ne posso dubitare!

Quanto soffra l'artista è inutile ricordarlo. Il dolore di Dante « il divin poeta che mi ha fatto macro ». Michelangelo che scrive all'Ammanati: « nelle mie opere io caco sangue ». Beethoven diceva che la sua musica è fatta col cuore e che va al cuore. Questo pianto, questo dolore, questo sangue si direbbero la vendetta, la ribellione di questa miserabile materia che si sente superata, che si sente schiacciata e asservita e che si vendica come è proprio della materia come è sua abitudine, come è sua legge. Lo spirito invece dà sempre generosamente. Da questa lotta fra lo spirito e la materia risulta la tragedia dell'artista!

Nella ribellione della materia nella necessità di asservirla alle espressioni e alla volontà dello spirito, in questa lotta fra quello che sta in alto e non vuol discendere e quello che sta in basso e non può salire si genera il dolore dell'artista.

L'arte più grande, più pura, più spirituale che sia mai comparsa al mondo è il risultato di questa lotta, di questo dolore quotidiano dell'artista per asservire la materia allo spirito.

Non si arriva allo Spirito, nell'arte, che attraverso questo dolore, questa tragedia!

Ah! la facile e superficiale attitudine mentale a considerare l'arte come una fredda opera della ragione e dell'intelligenza!

Vediamo un po' quali siano i risultati dell'arte fatta con questi principi.

Diceva Poussin: « Quando il pensiero dell'opera è fissato, c'è l'essenziale. L'astrazione ha più importanza della forma, il pensiero solo è spontaneo; tutto il resto, la vita, l'espressione, il colore *è determinato dalla logica della ragione*. L'idea del soggetto ne dà la composizione; essa determina il centro d'attrazione e i gruppi del quadro, indica il carattere dei personaggi, la loro espressione morale per conseguenza la loro forma esteriore, decide persino il carattere del personaggio che deve rimanere in logico rapporto con la scena; presiede infine all'esecuzione dell'opera: una data maniera di pittura s'impone a seconda del soggetto trattato; sarà frigia, o dorica, o lidia intonandosi all'idea dolce o grave o triste ». Il Poussin, che di questo intellettualismo artistico è l'artista più rappresentativo, arriverà così, malgrado la sua nobiltà, a darci dei rigidi fantocci, dei nobili atteggiamenti, delle retoriche rappresentazioni senza vita, senza anima, senza emozione e lascerà lo spettatore davanti ai suoi quadri completamente indifferente, freddo, addormentato!

Senza una intensità disperata, senza una tensione concentrata, senza uno slancio irresistibile non si arriva alla spiritualità nell'arte, come non si arriva alla spiritualità mistica.

MANI. — Si potrebbe obiettare che gli artisti antichi che, secondo te, erano più osservatori, più oggettivisti nella loro attitudine davanti al mondo, avrebbero anche dovuto essere più freddi e più ragiona-

tori nella loro *forma mentis* durante la creazione dell'opera d'arte!

PIRRO. — Ah! no; errore gravissimo è confondere negli antichi la loro tranquilla, sicura e precisa lavorazione tecnica della materia che avevano da plasmare per l'opera d'arte, e la loro emozione spirituale interna per quello che rappresentavano.

Il fatto che nessun egocentrismo era in essi li rendeva appunto più aperti, più pronti, più sensibili alla emozione delle passioni, dei drammi, degli eroismi che volevano rappresentare. Le passioni, i drammi, gli eroismi, nel loro spirito libero e non egoisticamente occupato dalle proprie passioni, divenivano le loro passioni, i loro drammi, i loro eroismi!

Uno dei più grandi e profondi poemi del dolore che mai sia stato dipinto è « La Pietà » di Giovanni Bellini, ora a Brera.

Mirabile è in questo quadro l'espressione profonda e diversa delle tre figure: del Cristo, della Madre e di S. Giovanni! Non si può immaginare nulla di più profondamente sentito ed espresso del Cristo morto, ma ancora vivo per la sua divinità, che sente e quasi risponde, con la ineluttabile rassegnazione della morte necessaria, alla muta e straziata interrogazione della Madre: due espressioni così diverse ed egualmente intense ed il libero effondersi in lamenti e in lacrime del bellissimo S. Giovanni! E dietro a queste figure un paesaggio grigio, madreperlaceo che accresce col suo impassibile grigiore la triplice tragedia delle figure in primo piano pure partecipandovi col *suo silenzio di colore*!

Potenza ed intensità più unica, forse, che rara nella pittura! Il quadro è fatto a tempera all'uovo; osservandone la tecnica si resta sbalorditi. Una finitezza di particolari da miniatura; le più lievi vene sono segnate, i fili dei capelli, delle ciglia e sopracciglia sfilati ad uno ad uno e il tutto condotto a punta di pennello con sottilissime lineette tratteggiate!

Questa potentissima emozione così mirabilmente espressa non ha impedito una esecuzione della precisione più impeccabile, e che ha certo richiesto settimane e settimane del più assiduo e intenso lavoro. Lavoro che, ne sono certo, perchè non può essere altrimenti, era nel medesimo tempo metodico e tranquillo.

Lo spirito che freme, sanguina, epslode e la mano e il corpo freddamente e inesorabilmente dominati, comandati, asserviti alla bisogna materiale artistica!

Quale importanza abbia nell'opera d'arte la padronanza assoluta della tecnica — della materia quindi — come questa padronanza, che gli antichi avevano completa e totale, permettesse a loro di raggiungere la spiritualità dell'opera d'arte, e come invece — nella pittura soprattutto — manchi oggi precisamente questa padronanza, possiamo provare facendo un'analisi di questa tecnica tanto curata dagli antichi, tanto disprezzata oggi.

Anche ad una superficiale osservazione risulta subito evidente che in un quadro del rinascimento

sentiamo un metodo; questo metodo invece non lo troviamo più nei quadri moderni.

Là tutto procede sicuro, tranquillo, logico; qui invece sentiamo l'improvvisazione, il pentimento, l'azzardo, il caso, il press'a poco. Là sentiamo quando l'artista è arrivato alla fine, al completamento dell'opera; qui non sappiamo se l'opera sia veramente arrivata al compimento ed un dubbio permane, che l'opera, il quadro non sia finito. E intendiamoci con la parola finito, non mi riferisco al finito delle minuzie dipinte: merletti, trine o capelli sfilati pelo per pelo! Si è avuto buon gioco da tanti pittori, o negligenti per comodo partito preso, o impotenti a *rendere*, a gettare il discredito su questo genere di finito! Giustamente quando questo finito è fine a se stesso: esercitazione tecnica per meravigliare i borghesi; ma si è arrivati ad esagerare nel senso opposto. Si è arrivati a voler fare passare quadri così poco resi, così lontani dall'essere arrivati ad esprimere, evidentemente abbozzi, o promessa di quadri di là da venire, per quadri finiti!

L'origine nella pittura della voga e della diffusione di questo uso di quadri non finiti, delle « impressioni » ingrandite al formato di quadro, lo si deve all'impressionismo. E' stato il lato negativo di questa scuola, che ha avuto d'altra parte così grandi meriti nell'aver schiarito la tavolozza, nell'aver portato un più immediato controllo sul vero alla pittura che imitava i colori non del vero, ma dei quadri dei musei anneriti dal tempo e dalle vernici. Che gli antichi dipingessero chiaro come gli im-

pressionisti, lo provano quelle foglie e quelle mele del Tintoretto che, rimaste dipinte in una parte di tela coperta dalla cornice, sono venute in luce dopo tre secoli e sono ora esposte alla Scuola di S. Rocco a Venezia. Sono lì chiare, luminose, argentine, senza alcun color giallo-tabacco. Le necessità per gli impressionisti di dipingere dal vero, all'aria aperta — uno dei canoni della scuola — la fretta nel dover fissare un effetto di luce che cambia rapidamente, l'ansia che prende l'artista, fra l'effetto che scompare o cambia e la necessità del tempo che richiede il cercare, l'impastare e lo stendere i colori per fissare quell'effetto, ansia che diventa febbre col progredire fatalmente lento del lavoro e la fugacità dell'effetto da fissare, che non appena incomincia ad esser fissato, già nel vero non si riscontra più, ed un altro effetto appare; la necessità di continuare a fissare quello di prima, riscontrando sul vero che ne offre un altro; talvolta anche il desiderio che pretende di fissare il nuovo effetto, che appare fatalmente più bello, più vivo o di maggiore efficacia di quello che in parte è già fissato; il lavoro di modifica, di smorzare alcune parti, o di ravvivarne altre; rialzare là un tono, abbassarne qui un altro, con tutte le relative variazioni di tinte e con la febbre che aumenta, tutto questo porta fatalmente il pittore ad improvvisare, rabberciare, rimpastare, sporcare o purificare con mezzi di fortuna, senza metodo, con risultati molte volte anche riusciti, ma frutto del caso, che l'artista stesso non sa più con quali mezzi abbia ottenuto.

Ecco la genesi di questo modo di lavorare, che si è trasportato anche nella quiete dello studio davanti ai modelli. Sua conseguenza inevitabile è la perdita di ogni metodo, e la tendenza di affidarsi a quel momento felice — dovuto il più delle volte al caso — che si chiama ispirazione! Non abbiamo più l'interpretazione della natura attraverso la tecnica, ma l'ansia di interpretare la natura che domina la tecnica, e questa, non dominata dall'artista, finisce a dominare lui. Così l'artista da dominatore viene ad essere dominato dalla tecnica che gli prende completamente la mano. E, più grave ancora, si è presa l'abitudine di aspettare tutto dal vero. Come un attore che, non sapendo la parte, si affida al suggeritore!

Quanto questo sia assurdo per il risultato artistico lo vede ognuno; e quanto sia nocivo alla conservazione dei quadri, lo stato della maggior parte di essi nelle gallerie d'arte moderna (dove i quadri hanno al massimo cinquanta anni di vita) sta a provarlo!

Bisogna aggiungere che si dipinge con colori pessimi. Nessuno oggi si prepara i colori da sè e tutti li comprano dall'industria. Ora il colore dovrebbe essere semplicemente polvere macinata con olio di lino o di noce; siccome così preparata la polvere più pesante ha tendenza a depositarsi e dividersi dall'olio, così l'industria per rimediare a questo difetto ha aggiunto all'impasto cera o, meglio, (poichè costa meno) paraffina. In questo risulta più omogenea, più consistente e gli artisti la preferiscono. Ma c'è

un guaio al quale nessuno pensa. La paraffina e la cera vengono a formare un sottilissimo strato al di sopra del colore steso, strato che per la sua natura lubrificante impedisce la perfetta aderenza e compenetrazione fra i successivi strati; liquefacendosi a bassa temperatura ne subisce facilmente l'influenza, il che aumenta il guaio!

Che cosa resterà della materia di questi quadri fra due o tre secoli?

Ancora meno di quello che resterà del loro valore artistico!

Si possono paragonare a questi abbozzi dell'arte moderna alcuni quadri non finiti di Tiziano e molti, così rapidamente dipinti da sembrare abbozzi, del Tintoretto. Cito due artisti della scuola Veneta perchè questa scuola, già dal tempo del Vasari era nota *« per una certa pratica che si usa a Venezia di macchie ovvero bozze senza essere finita punto. »*

Di Tiziano ricorderò il ritratto di Papa Paolo III Farnese con i nipoti, (del Museo di Napoli) dove alcune parti sono appena abbozzate. Ma chi se ne accorge? L'intuizione psicologica dei tre personaggi nei loro rapporti reciproci è così completa che nulla si può chiedere di più, e pittoricamente l'armonia dei vari rossi è tale che non si ritrova in nessun altro quadro al mondo! Si crede che il quadro non sia stato *finito* perchè Tiziano non ha potuto avere sedute dal Papa. Ma noi sappiamo d'altra parte che Tiziano amava finire i suoi ritratti senza il modello! Perchè non lo ha fatto in questo quadro? Avrebbe potuto finire una mano del Papa che è appena *cam-*

pita; ma al quadro come quadro, cioè come organismo vivente a sè nel mondo dello spirito, che cosa poteva egli aggiungere? Tiziano lo sapeva forse, noi no!

E il Tintoretto — « *il più terribile cervello che abbia mai avuto la pittura* » come dice il Vasari — che pure non lo amava — « *ha alcuna volta lasciato le bozze per finite, tanto a fatica sgrossate che si veggiono i colpi dei pennelli* ». Ebbene è precisamente questa sua prestezza nel dipingere e questo suo lasciare visibili i colpi dei pennelli che ci permetterà di scoprire il metodo della sua tecnica, e non solo della sua tecnica particolare, ma della tecnica del colore di tutta la scuola veneziana.

Quando in una pittura i colori sono impastati e sfumati, è difficilissimo, per non dire impossibile, cogliere ed analizzare i cambiamenti insensibili di tinta che nella sfumatura del tono intervengono nelle varie gradazioni in questo dalla luce all'ombra; ma quando, come nel Tintoretto, la fretta del dipingere colloca queste tinte al loro posto, nella progressione tonale, senza impastarle e sfumarle, noi possiamo cogliere il processo coloristico-tonale nei suoi elementi e renderci ragione della origine e del perchè il colorito della scuola veneziana sia tanto e così a grande distanza superiore a quello di tutte le altre scuole pittoriche del mondo, passate e presenti. L'argomento è di tale importanza, per la pittura, che è soprattutto l'arte dei colori, che non ti dispiacerà se mi soffermo un po' nell'analisi del procedimento che un così grande rappresentan-

te della pittura veneziana, per nostra fortuna, ci dà il modo di penetrare.

Se il disegno è nato prima della pittura, il problema che i pittori primitivi dovevano risolvere (che è e resta il problema fondamentale della tecnica pittorica) era come *colorire* il passaggio di un corpo illuminato dalla parte illuminata alla parte in ombra. E' logico che la prima idea sia stata quella (ed è ciò che fanno i bambini quando dipingono) di fare la luce col bianco e l'ombra col nero. E così consiglia anche Cennino Cennini nel suo libro dell'arte. Ma è evidente che il risultato che così si otteneva non doveva soddisfare neanche i primitivi, i quali si sono accorti ben presto del cattivo risultato di questo procedimento. Tanto che dove volevano far risaltare maggior vaghezza al colorito, come nelle carni dei visi delle Madonne e del Bambino, sono ricorsi di buon'ora al colore complementare che si fa sentire nelle parti in ombra. Il Cennini consiglia (e noi vediamo che tutte le pitture del trecento e del quattrocento sono fatte così) dove ha da essere colore incarnato (visi e ignudi) di preparare prima queste parti con terra verde, soprattuto ha da essere ombra, e poi passare sopra con il colore cinabrese (che era terra rossa con bianco in varie gradazioni) per fare l'incarnato in modo però da non coprire troppo « *in modo che il verde sotto non perda suo credito* » cioè traspaia. Oggi si direbbe fare una velatura. Ecco qui dunque comparire il colore complementare nelle ombre.

La teoria dei complementari è nata così nella pra-

tica molto prima che la scienza trovasse che due colori complementari uniti (come luci però, non come pigmento colorato) producono il bianco.

Questa scoperta della scienza se da un lato ha servito a ribadire il concetto che l'ombra non è il nero, cioè la mancanza della luce, ma una luce diversamente colorata e di un colore nel quale si avverte una colorazione complementare a quella della parte luminosa, dall'altro ha indotto alcuni artisti ad applicare la teoria dei complementari non più solo nelle ombre, ma anche nelle campiture stesse di una data colorazione.

Si doveva fare un campo verde? Si mettevano tante piccole pennellate di verde vicino ad altrettante pennellate di rosso, cioè si « campiva » invece che con una tinta unica, con i due complementari.

Questi pittori dimenticavano che la teoria riguardava le luci colorate proiettate su di uno schermo e che se queste danno il bianco, i pigmenti colorati invece di cui si serve il pittore, danno luci riflesse (dopo che altre luci, le complementari, sono state assorbite dal pigmento stesso), quindi meno pure e meno intense non possono produrre (se la somma delle superfici colorate con i due complementari sono eguali) che il grigio, come difatti producono. E allora addio luminosità che si voleva ottenere. Questi pittori divisionisti: Seurat, Signac, Segantini, hanno applicato più o meno alla lettera questa teoria con risultati molto discutibili per la ragione che la natura non presenta nei suoi effetti all'occhio i ri-

sultati analitici di esperienze di laboratorio. Questa legge dei complementari, per quello che riguarda l'osservazione che può fare l'occhio umano sulla natura (quindi la sola cosa che interessa la pittura) si presenta così.

Se si fissa lungamente su di un fondo bianco un oggetto qualsiasi, rosso per esempio, e poi si distoglie lo sguardo da quel punto, nell'occhio permane un'immagine verde della stessa forma; se l'oggetto è verde l'immagine sarà rossa, se l'oggetto è giallo l'immagine sarà violetta, se l'oggetto è arancio l'immagine sarà azzurra e reciprocamente.

Eguale effetto risulta per il tono, cioè se l'oggetto è nero su bianco, l'immagine sarà bianca su nero o viceversa.

Il bianco, il nero e il grigio posti vicino o circondati o circondanti una qualunque superficie colorata da uno qualunque dei colori dell'iride appariranno colorati del colore complementare. Così un bianco, un grigio un nero su rosso o circondati da un rosso appariranno colorati in verde o colorati in rosso su di un verde, ecc. Da questo risulta che dove non è colore (bianco, grigio e nero) l'occhio vede subito comparire il colore complementare dei colori vicini. Questa legge che è costante e universale si riscontra quindi anche su di una superficie curva, per esempio su un cilindro colorato di un qualunque colore, poniamo rosso. Non avremo così per effetto dell'ombra una gradazione, partendo dalla luce di bianco-rosa, rosso chiaro, rosso, rosso scuro; questa è una sfumatura di rosso. Il cilindro ap-

parirà invece nella massima luce bianco-verde, poi proseguendo verso l'ombra; rosa, rosso chiaro, rosso verde, rosso scuro verdastro cioè quasi bruno. Trascuro i riflessi che possono essere di quel qualunque colore dal quale sono provocati, e per la stessa ragione trascuro una diversa illuminazione delle luci, come può avvenire verso il tramonto dai raggi rosso-aranciati del sole o in teatro dai colori diversi dei riflettori.

Ciò è quanto può riscontrare l'osservazione pittorica nella natura degli effetti dei complementari.

Questa legge è costante e generale.

Evidentemente i pittori veneziani l'avevano osservata e capita più degli altri pittori. Perchè mentre altrove, generalmente, per fare l'ombra vediamo dipingere una semplice sfumatura o gradazione di un colore dal chiaro allo scuro, sfumatura che con l'effetto di luce ed ombra nella natura non avviene mai, essi, i veneziani, almeno Tiziano, Tintoretto e Veronese, non lo fanno mai. Altrove vediamo cioè il colore che resta tinta; nei veneziani diventa tono. Questa ricchezza di colorazioni diverse nelle tonalità, diverse dal chiaro allo scuro è anzi da loro portata ad una intensità massima, ed è qui credo il secreto principale della loro potenza coloristica.

Ma, come ho detto sopra, se questi cambiamenti di colore nel passaggio di tono dal chiaro allo scuro sono impastati e sfumati diligentemente, è difficilissimo farne l'analisi. Mentre qualche volta Tiziano, e molto più spesso Tintoretto, nella fretta del

dipingere, lasciano le pennellate visibili che ci rivelano chiaramente il procedimento.

Citerò alcuni esempi:

Nella « Presentazione al Tempio » di Tiziano della Galleria di Venezia, nella figura d'uomo che volta il tergo subito dopo a sinistra della donna in profilo ritta ai piedi della scala, sul braccio e la spalla sinistra che escono dal manto su di un fondo rosa-rossastro-violetto, i chiari delle pieghe sono ottenuti con pennellate di verdino-giallo chiaro. Egualmente nel « Cristo e Cireneo » del Prado la veste di Cristo su di un fondo rossastro bruno, negli scuri, ha le parti chiare delle pieghe di color verde.

Il Tintoretto ci offre più largo campo all'analisi di questo procedimento.

Nella luminosa « Annunciazione » che si trova al Museo di Berlino, in basso, nelle pieghe che delineano le forme della gamba destra, troviamo questo procedimento: su una preparazione di colore liquido *rosso-brunastro*, i chiarissimi sono *giallo-rosa*, le mezze luci *verdi*, riflessi *rosso-rosa-brunastri*, ombra la più scura *bruno-verde!*

La progressione dei complementari è perfetta. Le tinte sono dalle pennellate tutte visibili, perfettamente staccate le une dalle altre; l'effetto chiaroscuristico tonale è potentissimo e malgrado la fretta indiavolata con la quale sono date le pennellate, è evidente il metodo di tutto il procedimento che lascia trasparire anche la sommaria preparazione chiaroscuristica dell'abbozzo.

Altro esempio lo abbiamo nelle « Tre Grazie e Mercurio » pure del Tintoretto, al Palazzo Ducale.

Attraverso i corpi di due Grazie spunta la gamba destra di Mercurio coperta da un drappo azzurro. I chiari sono *giallo-rosa*. Le mezze tinte *azzurre*, le ombre *grige-brune calde*. E nel drappo che copre le gambe della figura centrale, di un *bruno caldo molto scuro*, le ombre scurissime sono *verde-scuro*, le ombre *bruno-rosso*, le pieghe chiarissime sono rilevate con pennellate di *verde-chiaro!*

Se in un artista, noto per la fretta con la quale dipingeva, troviamo costante questo procedimento, vuol dire che questo era il metodo tecnico che nessuna fretta poteva sconvolgere, il che è quanto dire che l'artista dominava sempre la propria tecnica ed il caso e la tecnica non dominavano mai l'artista.

Ma un'altra osservazione più importante, anzi la conclusione di questa esposizione sulla tecnica pittorica dei veneziani è questa.

Poichè in natura si avverte che dove ci si avvicina alla luce, il bianco, e alla mancanza di luce, il nero, su una superficie colorata e diversamente illuminata, si intravvede il comparire del colore complementare al colore di questa superficie, i pittori veneziani del Rinascimento, osservata ed intuita questa legge costante ed universale, accentuando ciò che è sottile effetto naturale, hanno preso questa legge come base di tutto il loro modo di colorire i passaggi dalla luce all'ombra *mettendo sistematicamente nelle tonalità delle gradazioni dalla luce all'ombra, le colorazioni che naturalmente, ma leg-*

germente, hanno la tendenza ad apparire in quei dati punti.

Questa legge che troviamo sempre osservata nei particolari tonali-chiaroscuristici di ogni modellato è anche applicata a grandi masse nell'architettura generale dei blocchi coloristici. Così a far risaltare una figura in ombra o una parte di figura in ombra, si metterà dietro a questa una massa chiara — magari si illuminerà proprio in quel punto un vestito di una figura che sta dietro — e manco a dirlo questa chiazza sarà sempre di colore complementare all'assieme del colore di questa figura scura!

Solo in un caso si deroga da questa regola del modellato chiaroscuristico, quando si voglia cioè in un dato punto avere una macchia od una massa di colore puro ed intensamente satura di quel colore.

Esempio: il Tintoretto nell'«Invenzione della Croce» per proseguire nel secondo piano le masse chiare e luminose delle case (a destra del quadro) e per contrastare con le figure in ombra del primo piano, mette tre figure di donne ritte vestite di colori giallo, giallo-oro intenso e per ottenere questa intensità e saturazione di oro, sfuma *a velatura* i chiari e oscuri *dello stesso colore*. Ma in questo caso sono figure di secondo piano in cui il chiaroscuro del modellato è tenuto tutto su di una gamma senza grandi ombre. Ma qui dove i complementari non compaiono nel modellato, compaiono però nelle ombre portate dei fiocchi che pendono sul davanti del vestito della prima di queste figure, ombre portate, che

su tanto e così intenso giallo-oro sono grigio-azzurre!

Risulta così chiaro ed evidente che la prodigiosa potenza coloristica dei pittori veneziani è basata su di una legge di natura costante ed universale, legge che è diventata il metodo costante della loro tecnica, perchè essi non confondevano la tecnica con la « ispirazione » o il caso, nè la confondevano, essa, che deve maneggiare e dominare la materia, con lo spirito!

Nelle botteghe umili garzoni, dal macinare i colori, allo scopare la bottega, avevano, prima di essere artisti, imparato ad essere umili e coscienziosi artefici! Così applicando costantemente e universalmente una legge di natura costante ed universale sono arrivati a quella potenza coloristica insuperata certo, e forse insuperabile, che forma la loro gloria luminosa e armoniosa come le loro opere!

Così capito e spiegato il metodo di colorire dei pittori veneziani, mi pare risulti solidamente basato sulle leggi di natura, e così organico e logico da potersi paragonare in un certo senso al sistema armonico musicale. Questo, dai suoni armonici che accompagnano il fondamentale, ha dedotte tutte le leggi degli accordi, più o meno assonanti, e riportati questi armonici sull'estensione dell'ottava, ne ha ricavato la scala naturale.

Quello, il metodo dei pittori veneziani, dall'apparire o meno dei complementari, ha dedotto le leggi dell'armonia e dei contrasti fra i colori (accordi più o meno assonanti), e riportate queste apparizioni

dei complementari nella gradazione dei colori dalla luce all'ombra, ne ha dedotta la *scala* della coloritura tonale di questa gradazione.

Non dimentichiamo che Venezia con i maravigliosi spettacoli coloristici dei riflessi delle acque dei suoi canali era naturalmente la città predestinata a sviluppare nei suoi artisti le più sottili analisi di questi spettacoli coloristici. Come il nitido e delineato paesaggio toscano doveva fatalmente sviluppare negli artisti fiorentini l'amore per la linea e il disegno.

MANI. — Condizioni particolarmente favorevoli hanno concorso in date epoche alla creazione di tanti capolavori. E pare che in certe epoche tutto quello che si produceva fosse più o meno bello, ma tutto però al di sopra della mediocrità! Un mio amico, illustre musicista, mi diceva che tutte le musiche italiane del sei e del settecento sono belle! Egli diceva che non si può neppure dire che sono di quell'epoca. Egli diceva che sono *musica vera musica*, senz'altra definizione.

PIRRO. — Certo, ed aveva ragione il tuo amico! Si può dire la stessa cosa della pittura del quattrocento e di quella del cinquecento. Si può dire che in certe epoche il buon gusto per una data arte lo si respirasse con l'aria.

Chi come me crede, e lo abbiamo visto, anche in parte dimostrato, negli esperimenti di telepatia, chiaroveggenza ecc., alla realtà dei pensieri — Platone avrebbe detto: realtà delle Idee — al loro sussistere dopo la loro emissione per un certo tempo nei luoghi e attorno ai luoghi dove furono emessi, può lo-

gicamente concepire che la ripetuta emissione, da persone diverse, di un dato tipo di pensieri crei una specie di atmosfera tipica, satura di quei pensieri. I quali, avendo anche la proprietà di essere captati, aiutano così e vanno ad arricchire altri uomini; questo reciproco passaggio di pensieri emessi e pensieri captati può formarsi non solo nei luoghi, ma anche nei tempi.

Nulla quindi può opporsi ad immaginare che in date epoche questo determinasse un'atmosfera particolarmente atta a favorire la nascita del capolavoro. Tu pensa quale doveva essere l'atmosfera di pensieri sulle arti plastiche in Firenze quando vi vivevano Leonardo, Michelangelo, Raffaello, senza parlare dei minori. Questa atmosfera generale faceva sì che anche gli artisti minori producessero opere che pure essendo di minore bellezza erano tutte però nella bellezza stessa.

E come è concepibile una saturazione, per così dire, di pensieri fecondi di opere di bellezza è pure concepibile il caso inverso. Nella nostra epoca dove l'atmosfera astrale dell'arte e così piena di idee contradditorie, di tendenze diverse, di prove, di tentativi, non c'è da stupirsi dei risultati delle attuali arti plastiche.

Prove, ricerche, tentativi, *studi*. Questa parola è diventata addirittura un titolo per le opere! Ahimè! Michelangelo prima di morire, come narra il Vasari che lo ha visto, ha bruciato tutti i cartoni, tutti i disegni preparatori, tutti gli *studi* per le pitture della Cappella Sistina! L'arte non vuole ricerche, non

vuole prove! O meglio l'opera d'arte non le deve mostrare nude e visibili! Le ricerche, gli studi, le prove possono sussistere solo nel secreto dell'artista e devono aver servito a lui solo!

L'opera deve essere il risultato glorioso e finale di tutto questo!

Giacchè abbiamo parlato di queste atmosfere che gli occultisti chiamano astrali, e che i veggenti possono *vedere*, si può anche accennare che esistono attorno agli eserciti delle atmosfere di disfatta o di vittoria; esistono atmosfere diverse e particolari nelle varie città e proprie a ciascuna.

Ed esistono le atmosfere dei luoghi, buone o cattive; a proposito di queste vorrei farti una domanda.

Che diresti tu se ti invitassero a sentire la Messa di Papa Marcello di Palestrina in una casa di piacere, in un lupanare? presenti, ben inteso, le abitatrici del luogo e nei loro costumi.

MANI. — Che idea! ti pare possibile che si possa fare una esecuzione simile in un tal posto?

PIRRO (ridendo). — Sei convinto dell'assurdità di un simile concerto?

MANI. — Certamente.

PIRRO. — Ma io vorrei — scusa se insisto — che tu mi spiegassi le ragioni di questa assurdità!

MANI. — Ma oltre che in un simile luogo non si può pensare che alle... messe nere, caso mai, e non a quelle di Palestrina, mi pare che in luogo simile nessuno potrebbe avere la concentrazione necessaria per ascoltare e capire la musica di Palestrina!

PIRRO. — Benissimo, volevo proprio che lo dicessi tu! E che ne diresti di una musica di Bach, una cantata, per esempio, o di una sinfonia di Beethoven?

MANI. — Mi pare sarebbe egualmente assurdo!

PIRRO. — E che cosa diresti se vi eseguissero invece un'opera teatrale fortemente passionale: « La Traviata »?

MANI. — Ma non so, « La Traviata », dal momento che era una traviata!

PIRRO. — Ti pare che ci potrebbe stare insomma!

MANI. — Non dico di no!

PIRRO. — Trovi cioè che ci sarebbe una certa rispondenza fra « La Traviata » e l'ambiente, almeno per il soggetto!

MANI. — Certo!

PIRRO. — Non dimenticare che, come Verdi era molto abile nel rivestire di musica adatta a significare le passioni dei personaggi che metteva in scena, anche la musica non farebbe a pugni con l'ambiente!

MANI. — Se vuoi anche!

PIRRO. — Insomma si può concludere che soggetto e musica armonizzerebbero, non urterebbero con l'ambiente, e che questo non impedirebbe la concentrazione necessaria a capirla!

MANI. — Ma che strana idea!

PIRRO. — Seguimi bene, e vedrai che non è inutile questa strana idea. Dunque musica di Palestrina no, di Bach no, di Beethoven no — in un simile ambiente con le abitatrici — per la « contraddizione che nol consente ».

Ma pensa un po' che cosa altro si potrebbe ese-

guire oltre alla « Traviata » e, inutile dire, a qualunque operetta e qualunque musica jazz; che ne diresti di un'opera nella quale le ansie, i fremiti, le gelosie, i desideri di due amanti sono portati al parossismo e molto bene descritti dalla musica? non ti pare che la si potrebbe eseguire?

MANI. — Ma, se è così, certo la si potrebbe eseguire!

PIRRO. — Ebbene, prima di rispondere pensaci e non scandalizzarti alla prima impressione! che diresti se vi si eseguisse il « Tristano e Isotta » — sì, dico il « Tristano e Isotta » — di Wagner?

MANI (Un po' sconcertato non risponde).

PIRRO. — Perchè non rispondi? Che differenza, intendiamoci bene, che differenza *morale* c'è fra la « Traviata » e il « Tristano e Isotta »?

MANI. — Ah! se parli di differenza morale non ce n'è, ma come musica...

PIRRO. — Se vuoi dire che come musica quella del Tristano è meno facile, meno popolare, quantunque ora sia abbastanza popolare anche Wagner, siamo d'accordo. Ma io vorrei che tu facessi astrazione da questo, e pensassi piuttosto al contenuto descrittivo, alla significazione di quella musica!

MANI. — E' una musica che descrive molto bene le passioni di due amanti, certo!

PIRRO. — E allora non credi che le abitatrici di questa ipotetica sala da concerto comprenderebbero molto bene questa opera e che l'ambiente non ne impedirebbe la comprensione?

MANI. — Ah! per comprendere questo, sì, posso ammetterlo!

Pirro. — E allora? Che cosa altro c'è da comprendere in quella musica? Non avere preconcetti ed analizza bene. Ti pare che come contenuto *passionale* emotivo il *passionalmente* potente « Amami Alfredo », *non sia dello stesso genere* di tutte le (molto più teutonicamente lunghe e progressive) invocazioni di Isotta e Tristano? Voglio dire che tradotto da un altro temperamento musicale, e con un'altra tecnica musicale hanno origine, espressione e finalità identiche: descrizione di una passione amorosa fra due amanti, passione che resta unicamente, e mi pare impossibile contraddirmi, nell'ambito dei soli sensi e della relativa passione.

Mani. — Capita così, certo! posso ammetterlo!

Pirro. — Non va capita in nessun altro modo e questo è molto, non dubitarne! Ti ricordi quando nel nostro quarto dialogo io dividevo l'arte in tre categorie e nella seconda mettevo quelle opere d'arte che dopo aver soddisfatto i sensi arrivano all'anima e la esaltano con l'espressione di grandi passionalità, e dicevo anche che queste opere d'arte sono generalmente quelle destinate ad una grande popolarità e ad un successo universale?

Mani. — Ricordo benissimo. E nella terza categoria mettevi quelle opere, le sole che tu ami, che dopo aver soddisfatto i sensi, riscaldato ed esaltato l'anima, riescono ad illuminare lo spirito.

Pirro. — Vedi ora che con la mia ipotesi sono riuscito a rischiarare la mia suddivisione di allora, e che senza mancare di rispetto a nessuno, con la mia

ipotetica sala da concerto di poco fa, io ti ho dato una chiara idea di quello che è il contenuto passionale, e di quello che è il contenuto spirituale delle opere d'arte, anche se la tecnica con la quale le opere d'arte sono fatte può a prima vista trarci in errore. Se io ho scelto come ipotetica sala da concerto una casa di piacere, non l'ho fatto per disprezzo a quelle disgraziate abitatrici — che restano sempre esseri umani — capaci quindi dello stesso sacrificio che fa la Traviata del suo amore — ma per parlarti dell'atmosfera del luogo — che è prodotta ahimè! forse più dai frequentatori che dalle abitatrici — atmosfera che impedirebbe la comprensione delle opere d'arte a contenuto spirituale, mentre può permettere la comprensione di quelle a contenuto unicamente passionale. La passionalità è troppo lontana ancora dallo spirito (7). La passione accompagnata sempre dalla gelosia (che è anche dalle leggi in un certo modo nobilitata, mentre è il prodotto logico dell'egoismo il più feroce) è la trasposizione nel mondo emozionale delle attività materiali. Per arrivare allo spirito bisogna salire ancora! Ad ogni modo è necessario ripetere che la forma dell'opera d'arte è materia, niente altro che materia,

---

(2) E' già stato detto che la fisiologia moderna ha constatato che le attività affettive e passionali sono molto legate a quelle fisiologiche e ne modificano il metabolismo che si intensifica quanto più i movimenti emotivi e passionali sono intensi, mentre nessuna modificazione si riscontra per il lavoro intellettuale o spirituale.

Non è questa una prova che le passioni sono strettamente legate alla materia e che sono più vicine ad essa che allo spirito?

che la tecnica può presentarsi, ed ora alcuni artisti sono diventati espertissimi in questo, così variamente e sapientemente intrecciata, elaborata e agghindata da farci credere che qualche cosa ci sia sotto o dietro di essa, mentre tante volte ahimè! resta quello che è: abbigliamento che non copre nessun corpo.

Quando oltre questa tecnica si può trovare del contenuto, la qualità di questo può essere passionale o spirituale. Ne sei convinto?

MANI. — Convintissimo!

PIRRO. — Non bisogna dunque lasciarsi ingannare dalla passionalità di certe espressioni, ma vedere fino dove arriva questo contenuto, se ci apre o meno quell'infinito mondo spirituale che è la meta suprema delle opere d'arte.

MANI. — Senza alcun dubbio!

Capitolo III

Prima di iniziare il discorso sulla spiritualità nell'arte, dobbiamo constatare che l'arte che ricerca il Bello ha bellezze eterne, mentre la scienza, la nostra scienza che ricerca il Vero non ha verità eterne.

L'arte sola è capace di comprendere e di esprimere i più sottili e profondi modi dell'essere, perchè continuamente li vive e li fa vivere; sola è capace di esprimere l'intuizione, perchè l'intuizione non vi è razionalizzata, ma è in atto in quanto risultato di quella che l'artista ha avuto e che continua nell'opera e fa condividere agli altri. Solo con questa continuità di moto è in atto l'intuizione che, fenomeno eminentemente dinamico, non può essere fermato nella logica dei concetti o ragionamenti.

Così l'arte è sola veramente nel poter esprimere la vita che è moto continuo senza possibilità di arresto. E tanto più l'arte è grande, quanto meno si avvicina alla logica o al ragionamento — che arrestano la vita — la immobilizzano nei momenti del suo moto; mentre l'arte vive continuamente della sua vita, genera e crea continuamente l'intuizione. E questa vita come l'altra, la vita universale, è mol-

to più importante sia vissuta o intuita che spiegata o capita con la logica o il ragionamento.

E' errato, come è stato fatto da taluni, identificare l'intuizione e l'arte, cioè l'intuizione e l'espressione.

L'arte raccoglie e organizza elementi e parti di vita in modo da rifare una nuova vita che chiude nell'opera d'arte: davanti a questa nuova vita che è l'opera d'arte si ha la necessità di far agire l'intuizione, come davanti a quell'altra vita, quella materiale. Il risultato dell'intuizione che si esercita davanti alla vita o davanti all'opera d'arte è in parte diverso.

Davanti all'arte, dove troviamo abolita la predominanza della materia, ci sentiamo più vicini alla nostra vera ed ultima essenza: lo spirito.

Così le emozioni che l'arte ci fa vivere sono di pura gioia anche nell'espressione del dolore, poichè questo nell'opera d'arte è senza la sofferenza, attributo della materia, e la contemplazione artistica è molto più spesso che non quella della realtà e del mondo, estatica. Nella selezione che l'arte fa della realtà, le cose materiali diventano immagini, cioè spirituali.

Nella pittura i corpi non sono presi nella causalità qualunque del loro apparire nel mondo, ma secondo un ritmo, il più significativo fra quelli della vita. Ed è questo ritmo che forma l'armonia dell'opera pittorica.

La musica della vita prende proprio l'essenza, il suo eterno correre con diverso ritmo; e i rallenta-

menti o gli acceleramenti del tempo, la frase musicale con la sua necessità logica di sviluppo, le espressioni alternate di presto o adagio, gioia o dolore, calma o burrasca, rispondono nel mondo spirituale con la loro logica artistica all'avvicendarsi fatale della realtà.

Nella vita trasformata e spiritualizzata dall'arte, e l'arte non ci presenta che questa spiritualizzazione della vita, l'intuizione è messa in moto e agisce come agisce quando vuole penetrare la vita stessa concentrata e vissuta nel proprio *Io*.

L'intuizione dell'artista è in atto nella selezione che fa, tra le mille diverse immagini che offre la realtà, fra i suoi infiniti ritmi, il succedersi di fatti o di sentimenti che diventano successione di note, linee forme o colori nell'opera d'arte.

Ma il processo intuitivo che ha originato l'opera d'arte non è chiuso con la creazione dell'opera stessa; resta ancora in potenza nell'opera d'arte. E' come un seme che riprenderà a germogliare, crescere, espandersi non appena sarà riscaldato dalla vita, dalla spiritualità di chi osserva l'opera d'arte; è l'espressione dell'intuizione dell'artista, così l'intuizione di chi osserva l'opera stessa risveglia e rinnova quella dell'artista, si identifica con essa e la continua nel proprio *Io*.

Nello studio che faremo sulla spiritualità nell'arte, senza che questo voglia essere ostracismo per altri artisti grandissimi, ci fermeremo solo a pochi, perchè oltre ad essere i sommi, offrono più essenziali, intensificate, tipiche e costanti quelle qualità

che altri artisti possono raggiungere solo sporadicamente nelle loro opere. Nel ricercare gli artisti che più hanno raggiunto ed espresso la spiritualità nell'arte, vediamo che le epoche diverse, le nazionalità non contano. Non conta nè il tempo, nè lo spazio. Quale ne è la causa? Perchè la bellezza dell'arte è così nell'Assoluto? Indubbiamente la ragione è che lo Spirito è eterno, non invecchia e tutto quello che da lui proviene e in lui trova il suo completamento non può invecchiare. Ma quale è lo stato di grazia che dà agli artisti questa possibilità di raggiungere lo spirito?

Io sono sempre stato colpito ed ho sempre cercato di penetrare il valore di una delle frasi più belle di Cristo nel discorso della montagna. « Beati i poveri di spirito perchè di essi è il regno dei cieli ». Che vuol dire questa povertà di spirito? La rinunzia ai beni materiali? Domandato una volta ad un veggente quali sono i poveri di spirito del Vangelo, mi è stato risposto: « Sono quelli che non conoscono la loro ricchezza, non hanno vanità e sono puri ».

Ebbene io credo che i grandi artisti sono in uno stato molto affine ai poveri di spirito del Vangelo. Non è uno stato di grazia quello che loro permette i contatti e le manifestazioni del mondo spirituale? Dante non ha dovuto purificarsi prima di arrivare alla visione dei puri spiriti?

Non presuppone lo stato di questi artisti il superamento di ogni conoscenza materiale? e non devono ignorare di sapere? non devono quindi esserne

al di sopra? Il sapere è relativo e cambia, la ricchezza è relativa e transitoria, la vanità è dei superficiali, l'impurità è dei materialisti.

A che servirebbe loro il sapere, se le verità del sapere mutano sempre e se esso riguarda la materia e le sue energie? A che servirebbero loro le ricchezze materiali, se lo spirito è una ricchezza che tutte le supera?

Non devono forse essere senza vanità, poichè lo spirito è una potenza immensa ed infinita che tutte le annienta? Non devono forse essere puri per essere degni dell'infinita purezza dello spirito? Come è possibile ammettere i contatti con lo spirito, se non se ne è degni? « I poveri di spirito sono quelli che non conoscono la loro ricchezza, non hanno vanità e sono puri ».

Non conoscere la propria ricchezza spirituale vuol dire non essere coscienti della ricchezza; non essere coscienti vuol dire non sapere di sapere, e non aver vanità vuol dire non aver la vanità che deriva dal credere di sapere! Che la nostra sapienza sia la falsa ricchezza? Che la nostra sapienza sia falsa, come è falso in arte tutto ciò che è saputo e voluto e non intimamente sentito?

Dunque, ricchezza di sapere senza la coscienza di questo; ciò impedisce la vanità e la purezza stessa ne è la conseguenza. Ecco perchè ai poveri di spirito è promesso il regno dei cieli, il regno dello Spirito.

Si può obiettare che i geni sono coscienti del loro valore e che per creare bisogna aver fede e non si

può aver fede in ciò che si ignora di avere. Ma quello di cui sono coscienti i grandi non è mai quello che rappresenta la loro grandezza vera. Essi sono generalmente coscienti della loro grandezza nel lato tecnico, quindi materiale, della loro opera. Michelangelo quando dice in una lettera del 1542 che Raffaello ciò che aveva dell'arte l'aveva da lui, riguarda appunto la tecnica. Il lato esteriore, la grandiosità nel vedere e disegnare le figure, che Raffaello aveva imitato da lui; non certo il lato spirituale, significativo e profondo che nè Raffaello nè alcun altro ha mai potuto imitare!

Ed è proprio questo che Michelangelo ignorava di possedere. Quello precisamente che forma la sua grandezza e la nostra gioia spirituale!

Se, come dice Rudolf Steiner, « poveri di spirito » deve essere tradotto « mendicanti di spirito » cioè cercatori di spirito, non è egualmente vero che la ricerca dello spirito, il suo raggiungimento è la meta suprema dell'artista?

Del mondo spirituale dell'arte abbiamo parlato un poco nelle nostre precedenti conversazioni.

Ora tenteremo di penetrare più profondamente in questo mondo. Non è facile entrare nell'argomento. Dante nel quarto canto della sua Commedia accenna a questo mondo ed agli scambi di idee e di pensieri che in questo mondo possono avvenire, là dove trovandosi con Omero, Orazio, Ovidio, Lucano, egli, Dante, in compagnia di Virgilio fu « *sesto fra cotanto senno* », ed egli dice che parlarono

« ...cose che il tacer è bello
si com'era il parlar colà dov'era ».

E' necessario veramente uno sforzo d'astrazione, è necessario uscir da questo basso mondo, dalla sua materialità per potervi penetrare e, nell'impossibilità forse di mantenersi sempre in così grande altezza, dovremo di tempo in tempo ridiscendere e appoggiare ancora i piedi in questa terra materiale per poi rispiccare il volo.

Dovremo cioè, partendo dall'aspetto materiale dell'opera d'arte, o della sua tecnica, risalire alla sua spiritualità ed in questo ci potrà servire non solo l'opera d'arte nella sua materiale espressione, ma anche l'interpretazione di alcune poche, ma preziose confessioni o giudizi che i sommi ci hanno lasciati per risalire alla spiritualità della loro arte.

Nell'antichità la spiritualità nell'opera d'arte, avendo trovato la forma simbolica dell'antropomorfismo nella rappresentazione degli Dei, mentre ne risultava così in un certo modo materializzata, era venuta a mancare nella sua forma più affascinante, o almeno manca per noi che a quei simboli non crediamo più o che quei simboli non sentiamo più.

Ma se si volesse unificare il nostro concetto di spiritualità al concetto della divinità, sia pure antropomorfizzata, bisognerebbe dire che tutta l'arte antica era spirituale. Hermes, Iside, Osiride, Brama, Visnù, Siva, Urano, Giove, Minerva, Venere tutte le deità presupponevano in ultima analisi una intensificazione e spiritualizzazione delle potenzialità u-

mane. Ma direi che qui la spiritualizzazione non era opera della filosofia o della religione. L'artista avendo in questa trovato la trasformazione già preparata per opera del pensiero religioso, mitologico, non aveva che da rappresentare il simbolo che, sotto il nome degli Dei, aveva una definizione precisa per aver soddisfatto l'immediata necessità rappresentativa.

Si direbbe che questa relativa facilità nell'artista, che trovava il simbolo già formato, gli abbia in un certo modo impedito lo sforzo per farci sentire la differenza fra la materialità dell'umano e la spiritualità del divino. Questo era già insito nel simbolo stesso. Questa considerazione mi pare abbia conferma nel fatto che più troviamo complicato il simbolo rappresentato, (quali le deità a molte braccia, a molte teste, corpi di bestie con teste umane e viceversa) e meno noi le sentiamo come rappresentazione di divinità, e meno quindi ne sentiamo la spiritualità. Così è di quasi tutta l'arte orientale, cinese e indiana. Nell'arte egiziana le rappresentazioni delle deità che essa ci ha lasciato sono per noi molto meno efficaci come intensità e anche come spiritualità di certi mirabili rappresentazioni veriste, ritratti di alcuni Faraoni, certe statuette, come « Lo scriba », « L'oratore » o qualunque altra rappresentazione non mitica o religiosa.

Il simbolo è evidentemente per l'arte un impaccio, una deviazione, una impossibilità per arrivare alla spiritualità.

E lo stesso si può dire dell'arte greca e romana che noi possiamo ammirare di più in grazia della

sua bellezza plastica formale. Ma mi pare difficile poter sostenere che l'arte plastica greca, e non solo quella plastica, porti con sè elementi che innalzino alla spiritualità. Questo bisogno di spiritualità che è — nota bene — un bisogno profondamente innato nell'uomo — era già stato appagato nella simbologia — preartistica — del mito o religione, per quanto nei greci sia particolarmente antropomorfica.

L'avvento del cristianesimo ha portato una distinzione netta fra materia e spirito, fra umanità e divinità. Per questa distinzione l'arte si è trovata ad aver nei primi tempi l'impossibilità di materializzare la divinità. E così dopo le pitture primitive cristiane delle catacombe, dove il buon pastore ricorda ancora troppo Apollo, abbiamo tutta l'arte del medioevo, che nel terrore di una rappresentazione materiale della divinità, col terrore cioè della plastica umana, della realtà vivente, arriva più a schemi di idee, di corpi, che a corpi veri; e questi schemi si tramandano gli artisti per parecchi secoli mantenendo così l'arte in una disumanizzazione delle forme, che non può dare alle arti figurative nè libertà, nè possibilità di intensità rappresentativa.

L'arte grande fa silenzio.

A rompere questo silenzio di secoli è sorto Dante. E Dante ha parlato. Ed ha parlato in un modo da farci comprendere la necessità di quel lungo silenzio, perchè voce simile si potesse preparare.

* * *

Dante ci trasporta direttamente nel mondo dello Spirito. Egli fa agire e pensare i beati e i santi nel mondo puro della spiritualità, dopo che ha attraversato l'inferno, dove le passioni, il dolore, gli odi sono ancora essenzialmente *umani, essenzialmente materiali.* Ah! non so quanti si siano accorti che l'inferno di Dante non è « *un altro mondo* » malgrado le apparenze. L'inferno di Dante è ancora questo mondo della materia che poi progressivamente si rarefà e si spiritualizza nel Purgatorio, per divenire tutto spirituale nel Paradiso!

Si dice generalmente che l'Inferno sia la più umana delle cantiche! Altro che umana! L'inferno, dove mai si pronuncia e dove non si può pronunciare il nome di Dio — se non come bestemmia, la più stupida delle ribellioni della materia contro lo spirito — dove quasi non si avverte la presenza di Dio, dove, ed è questa in fondo la peggior condanna, il maggior supplizio, non si può elevarsi in un altro mondo, nel mondo dello Spirito, nel mondo di Dio, è tutto materia, niente altro che materia! Ed è per questo che è inferno, niente altro che inferno!

Tutte le figure qui si agitano come fossero ancora rivestite di carne; le loro passioni sono corporali, il loro soffrire è soffrire della carne, il loro pianto è disperazione, la loro ribellione impotenza. Tutti requisiti della materia.

Nell'Inferno quasi a provare la umanità materiale di quei tormenti, di quelle sofferenze c'è una minu-

ziosa descrizione dell'aspetto di quei corpi-ombre, c'è un realismo, si direbbe oggi, che non troviamo più nella descrizione dei tormenti del Purgatorio. Qui si accenna in un modo molto più sommario alla punizione ,al tormento che è più un tormento di masse che individualizzato. Si potrebbe dire che quelle del Purgatorio sono più « ombre » di quelle dell'Inferno. In tutto il Purgatorio c'è una sola descrizione un po' precisa dell'aspetto dei corpi-ombre ed è quella dei visi magri e scarniti dalla fame dei golosi. E' l'unica, se la memoria non mi inganna, descrizione direi quasi corporale e fisica di quelle « ombre ».

Confronta questa parsimonia, questa rarità con le minuziose e precise descrizioni corporali dell'Inferno, dove ogni membro è descritto nel suo agitarsi, dove quasi ogni organo è fatto sentire nel suo soffrire, ogni espressione del viso è scolpita non solo sinteticamente nelle più violenti ed estreme manifestazioni, ma nelle sue sfumature anche di superbia o sdegno, come quella di Farinata « quasi avesse lo Inferno in gran dispitto! »

Già nel Purgatorio noi non vediamo più questo, le figure che parlano non hanno più una forma precisa, i cerchi sono popolati di masse quasi indistinte di sofferenti, le forme sono diventate veramente « ombre ».

La materia si rarefà, si spiritualizza.

* * *

Nel paradiso infine, non appena Dante vede i primi beati, Piccarda Donati e Costanza, la forma è così smaterializzata che egli crede siano immagini riflesse:

« *Quali per vetri trasparenti e tersi*
« *o ver per acque nitide e tranquille,*
« *non sì profonde che i fondi sien persi,*
« *tornan dei nostri visi le postille*
« *debili sì che perla in bianca fronte*
« *non vien men tosto alle nostre pupille;*
« *tali vid'io più facce a parlar pronte.*
. . . .
. . . .
« *Subito, sì com'io di lor m'accorsi*
« *quelle stimando specchiati sembianti*
« *per veder di cui fosser gli occhi torsi*
« *e nulla vidi...* ».

così immateriale era il loro aspetto « *debili sì che perla in bianca fronte* », una iridescenza, una opalità e nulla più. Questo non dice mai nell'Inferno, egli ivi *vede* le ombre e le può minuziosamente descrivere. Qui nel Paradiso la luce ed il colore sono gli elementi di espressione. Le forme non esistono più e le espressioni non hanno forme diverse. Questo è proprio della materia. Nel Paradiso ad un mutamento del sentimento, ad un aumento di gioia corrisponde o un cambiamento di colore od un aumento di luminosità. La forma nel suo aspetto esteriore materiale non esiste più. Siamo veramente nel mondo dello spirito.

Qui non esiste più la dualità fra materia e spi-

rito, non è più necessario uno sforzo per innalzarsi allo spirito, quello sforzo e quel balzo che noi possiamo fare, attraverso l'opera d'arte e che ci porta a vivere a sentire a gioire nella loro pienezza e totalità le emozioni e le gioie dello spirito, a sentirle come cosa intima e totale col nostro Io. Questa dualità, questo interferire che fa la materia è scomparso. La spiritualità, che è nei più profondi recessi dell'Io e che dell'Io è l'essenza, può espandersi totalmente. La gioia è capita, goduta, vissuta dall'interiore della sua essenza stessa; l'Io diventa la gioia stessa, la beatitudine stessa. I beati nel canto XVIII del Paradiso cantano:

« *E come augelli surti di riviera*
« *quasi congratulando a lor pasture,*
« *fanno di sè or tonda or lunga schiera,*
« *sì dentro ai lumi sante creature*
« *volitando cantavano e faciensi*
« *or* di *or* i, *or* elle *in sue figure.*
« *Prima cantando a sua nota moviensi*
« *poi diventando l'un di questi segni*
« *un poco s'arrestavano e taciensi* ».

I beati cantano ed è così completa la loro penetrazione in questa gioia che non solo il suono parte da essi, anzi essi stessi diventano suoni; ma essi divengono anche luminosamente le parole che cantano e formano con queste luci le parole che si muovono e si intrecciano per così dire come i ritmi stessi della musica. E' la più alta dimostrazione dell'unità spirituale delle arti, musica, poesia, pittura che nello spirito puro sono una plurima manifestazione di un'unica gioia, di una unica beatitudine, di un'uni-

ca fonte. Dante ancora rivestito di corpo materiale non può che descrivere questo dall'esterno; a lui appare così, ma egli ne resta fuori. Ed è in lui un continuo sforzo, una preoccupazione costante per esprimere quella gioia totale che devono provare i beati e per le quali egli — e lo dice — non può trovare le parole che, anche esistessero, l'intelletto umano, non illuminato totalmente dallo spirito, non potrebbe superare, nel comprenderla, l'esteriorità oggettiva per arrivare alla significazione interiore; poichè l'intelletto non è che una parte dei raggi della mente divina:

« *... vostra veduta che conviene*
« *essere alcun dei raggi della mente*
« *di che tutte le cose son ripiene* ».

Il contrasto e la differenza del modo di essere, di manifestare, di soffrire e di gioire nelle diverse cantiche, è mantenuta da Dante con una tonalità, una inalterabilità, un'armonia che non devia ed è costante e tipica per ognuna delle cantiche stesse.

L'esplosione di tutte le passioni, di tutte le sofferenze, di tutti i dolori nell'Inferno.

Una vaporosità triste, melanconica, ma dolce e illuminata dalla speranza dell'attesa nel Purgatorio.

L'espansione luminosa, gioiosa e ineffabilmente trionfale nel Paradiso.

Tale è l'unità di queste espressioni che le parole e l'atmosfera, che ha saputo trovare nell'unirle, pare assumano nelle diverse cantiche il colore dominante, il carattere, il suono e il senso diverso ed adatto ad ognuna delle cantiche stesse!

Per me in questo formidabile contrasto fra la descrizione completamente corporale e materializzata di tutto l'inferno, la incorporeità non individualizzata del Purgatorio e la eterea spiritualizzazione delle figure nel Paradiso è una delle più grandi e più potenti manifestazioni del genio dantesco, ed è anche forse la meno avvertita e compresa.

Nessuno ha fatto sentire quanto lui, quello che è il soffrire della materia ed il gioire dello spirito, le infinite miserie della carne e le infinite gioie dello spirito. La sofferenza acuta, ma limitata, circostanziata, definita che è propria della materia, e la pienezza sconfinata, illimitata, infinita delle gioie dello spirito.

Egli ha segnato questi due estremi e li ha descritti, analizzati, compenetrati come nessuno mai. Nulla di più e di meglio può dare la parola, nulla di più e di meglio può dare la poesia!

* * *

E passiamo alla Pittura.

Leonardo è una figura unica nella storia. Esiste qualche altro raro esempio (1) di uomini che hanno diviso il loro genio fra la scienza e l'arte, ma nessuno con l'intensità e i risultati di Leonardo. Se i suoi contemporanei si rammaricavano che un artista come lui perdesse tanto tempo attorno a speculazioni che allora restavano ignorate, e se anche non lo fos-

(1) Leon Battista Alberti.

sero state nessuno le avrebbe capite, perchè di troppo hanno preceduto la scienza che le ha poi affermate, i posteri si sono accorti di quanti tesori di intuizione e di profonda osservazione racchiudono i suoi manoscritti.

Se i contemporanei non hanno capito in Leonardo che l'artista, i posteri sbalorditi dalla sua scienza sperimentale hanno finito col voler fare di lui un positivista e anche quasi un materialista. Ma questo è un grossolano errore. La sua definizione stupenda: « *pittura è una poesia che si vede* » è tutto un programma e certo non vuole solo dire che la pittura dipinge quello che la poesia descrive.

Egli ha detto « *poesia* » e non storia, descrizione, o discorso, perchè nella poesia si presuppone una evasione dalle leggi della necessità, per raggiungere una superiore armonia che è spirituale, attraverso le armonie dei versi.

(Su questa definizione di Leonardo dovrebbero meditare tutti quei pittori — che sono legione — che fanno nella pittura solo della descrizione o dei discorsi!). Leonardo ha lasciato scritto: « *Non si volta chi a stella è fisso!* » E quasi a spiegare l'uno e l'altro detto ha stabilito questa gerarchia « *il corpo nostro è sottoposto al cielo e lo cielo è sottoposto allo spirito* ».

Altro che materialismo!

In questo minuzioso analizzatore, in questo incontentabile modellatore, in questo profondo conoscitore, come nessuno allora, dei secreti del mondo materiale, la materia sotto la sua mano, pur re-

stando inesorabilmente precisa, anatomicamente impeccabile, si spiritualizzava. Quale è la sintesi il risultato di tutto il modellato profondo spinto fino alla più minuziosa precisione del viso e delle mani della « Gioconda » se non uno spirituale, fluttuante, inafferrabile sorriso che ognuno può interpretare come vuole? La materia scompare, si affina, si eterizza in quel sorriso che ha fatto sorgere le più disparate interpretazioni, le più differenti ipotesi.

Così del « Cenacolo ».

Attraverso la mirabile composizione delle figure riunite in gruppi di tre, dove i movimenti, i gesti, le espressioni si alternano con ritmica varietà e graduazione e dove la concitazione viva e quasi violenta dei due gruppi più vicini a Cristo diminuisce e si attenua nei gruppi che sono da lui più lontani, noi sentiamo le parole del Maestro come un'onda che diventa meno forte allontanandosi dalla sua origine; e nelle diverse espressioni dei discepoli le corrispondenti reazioni spirituali e sentimentali a quelle parole.

Su tutti quei movimenti, su tutti quei gesti, su tutte quelle espressioni, noi sentiamo aleggiare la tristezza spirituale, infinita di quelle parole che sono partite dal Maestro e che pare abbia pronunciate quasi contro sua voglia in una rassegnazione infinitamente triste davanti all'ineluttabile.

Il « Cenacolo » per il tempo e per non averlo Leonardo dipinto ad affresco — tecnica che non permette un'approfondita ricerca del modellato — ma

ad olio su una strana preparazione sopra l'intonaco, nella quale sembra c'entri anche la cera [2], è divenuto come un'ombra evanescente. Ma il fascino che emana da quest'ombra, da questa nebbia è indefinibile e tiene a lungo affascinati e sognanti...

Da che cosa può provenire questo fascino, se non dalla spiritualità sottile e profonda che Leonardo ha saputo concentrare nella sua opera e che esiste e resiste ancora, ora che la materia di cui era plasmata l'opera è quasi scomparsa?

* * *

Michelangelo nei dialoghi riferiti da Francisco d'Olanda dice: « Alle volte immagino che fra gli uomini non esista che una sola arte o scienza e questa è la pittura o disegno dalla quale tutte le altre, come sue parti, procedono. *Per il che ben considerato tutto ciò che si fa in questa vita, ciascuno senza saperlo sta dipingendo il mondo, così nel creare o produrre nuove forme o figure, come nel vestirsi di svariati abbigliamenti, nell'edificare ed occupare lo spazio con fabbriche e cose dipinte, nel coltivare i campi e lavorare di disegni e schizzi la terra, nel na-*

---

[2] Ho avuto la fortuna di poter salire sul ponte quando Oreste Silvestri con amore e pazienza infinita procedeva al « fissamento » di tutte le parti che si scrostavano. E allora appunto ho potuto constatare che se lo spessore della pittura ha tutte le apparenze di essere ad olio, la preparazione sottostante — abbastanza grossa, circa tre o quattro millimetri, — ha tutta l'apparenza, anche per l'untuosità tutta speciale al tatto, di essere fatta a base di cera.

vigare con vele sul mare, nello spartire le armi e combattere, e finalmente nei funerali e le morti, nella maggior parte delle nostre operazioni, fatti e movimenti ».

Nessuno ha mai commentato nella loro formidabile significazione queste parole! Vedere tutto il mondo, tutte le opere degli uomini, tutte le loro azioni, il loro lavoro, come una *pittura in atto, come un dipingere il mondo*! La grandezza di questa visione dà le vertigini! Questa visione immensa, universale è ben degna di quel formidabile cervello che è Michelangelo.

Per colui che vede *ogni azione dell'uomo come un dipingere il mondo*, per cui anche il fatto di elevare un edificio, o arare un campo o navigare sul mare con vela è un risultato pittorico, comprendiamo che il mondo doveva essere una immensa visione di ritmi, di masse di linee architettoniche — traducibili in quadro — anzi viste già come quadro, come pittura. Il mondo che diventa quadro! La scena è evidentemente immensa; ed è troppo grande la superficie del quadro. Come sintetizzarlo? Come render umana questa immensa tela? La sua cornice è evidentemente data dalla natura. Il mare, la terra con i suoi monti, le sue pianure, il cielo con le sue nubi sono la cornice di questo immenso quadro. Quale è l'attore che agisce in questo scenario? L'uomo! Egli si muove, si agita, cammina, viaggia edifica per necessità di cose, di piccoli bisogni materiali: il risultato è il quadro *che cambia*, la pittura nella sua cornice viene ad avere delle figurazioni diverse, una di-

versa architettura. E' l'uomo con i suoi gesti, con i suoi movimenti ad animare, modificare i ritmi serrati in questa immensa cornice. E' l'uomo dunque che sarà preso da Michelangelo per attore unico della sua osservazione, della sua creazione. Ecco perchè la natura non è stata per lui mai soggetto: la natura è per lui il fondo e lo scenario e la cornice. Ma come la visione del *mondo-pittura* è ritmica, essenzialmente variata, dinamica; ecco l'origine dei movimenti delle sue figure tutte quasi sempre colte nell'agire e nel divenire, nel passaggio da un ritmo ad un altro, ben raramente in una posa od atteggiamento stabile! E come il mondo è un immenso ritmo, così la formidabile costruzione ritmica delle sue figure è chiaramente, necessariamente fondamentale nelle sue opere sia di pittura che di scultura. Ogni sibilla, ogni profeta, ogni schiavo ha nella sua costruzione un suo piano tipico, al quale tutto concorre e risponde, anche le pieghe delle vesti, i rotoli dei papiri, i libri, tutto! Non una piega sola dei suoi profeti o delle sue sibille si può modificare senza rompere questa mirabile costruzione ritmica che è tipica per ogni figura, che è od obliqua da sinistra a destra, od obliqua da destra a sinistra, o centripeta o centrifuga nelle linee essenziali componenti questi ritmi. Il mondo visto come un colossale assieme di ritmi, la traduzione di questi ritmi riportati tutti alle possibilità ritmiche degli atteggiamenti del corpo umano, ecco il punto di partenza di Michelangelo, ecco come egli si serve del vero. Il dinamismo tutto della vita nel suo pieno

sviluppo di tempo e spazio visto nel quadro della natura e sintetizzato nell'uomo.

Tutto nel mondo è ritmo; l'alterna vicenda del giorno e della notte, del crepuscolo e dell'aurora, l'alternarsi perenne delle stagioni; l'uomo stesso è un ritmo continuo nel passo, nei movimenti, nel respiro, nel battito del cuore. Tutte le espressioni di vita sono ritmo. Vista questa legge eterna del ritmo come la più universale e costante della natura, non si poteva certo trovare per la espressione artistica una base più grande ed universale del ritmo.

Vediamo come appare il mondo spirituale nelle espressioni di queste figure il cui ritmo corporale è così profondamente architettato.

Perchè al corpo si riveli il mondo spirituale, è necessaria la meditazione, il raccoglimento, le concentrazioni. Ebbene tutte le figure di Michelangelo, nessuna esclusa, sono in atto di ascoltare le voci interiori, sono in atto di vedere il mondo interiore. Talune assorte in una profonda meditazione (profeta Geremia, la statua di Lorenzo dei Medici, detto « Il pensiero ») i profeti Zaccaria, Jaele, la sibilla Delfica, che ha un lampo negli occhi per la visione interiore, la Sibilla Eritrea, la Cumana; altre invece sono in movimento, ma compiono il gesto in sogno, la loro mente è ancora lontana; così Isaia che sente come in sogno il richiamo del putto che si trova alla sua destra; Ezechiele che si volta come di soprassalto irritato di essere tolto alla sua meditazione, ad un invito del fanciullo che pare gli imponga di muoversi; Daniele che scrive su di un libro a destra una consi-

derazione come conseguenza di quello che stava leggendo nel gran libro che tiene sulle ginocchia; ma fa questo senza che la mente ne partecipi, immersa ancora nella profonda meditazione; così la Libica che vedendo di più e di meglio nel mondo interiore getta e chiude il libro che troppo poco dice in merito; così Giona che appena uscito dal mostro guarda in alto e lontano, sempre ad un richiamo di un altro mondo dal quale non era stato distolto neanche dalla sua avventura.

Il Padre Eterno stesso, centro e origine di tutto il mondo interiore, nel dar vita a quello materiale ed esteriore, non è mai occupato completamente dalla materialità del gesto del creare: come assorto e quasi indifferente passa e dà vita ad Adamo coricato; profondamente pensoso, con piccolo gesto della mano fa sorgere Eva da Adamo addormentato, e anche dove più potente ed imperioso appare il gesto, come nella creazione del sole e della luna, Egli è, si potrebbe dire, irato non per il gesto che compie, ma per tutta l'involuzione che deve soffrire il suo spirito per scendere fino alla materia.

Il gesto invece di Cristo nel Giudizio finale, *poichè è Dio che si è fatto uomo*, è molto più umano, più teatralmente efficace, più energico e faticoso, meno divino certo di quello del Padre Eterno nel creare il mondo! Tutte le figure create da Michelangelo sono più attente, prese e pervase dal mondo che hanno dentro, che dal gesto che compiono con la materialità del corpo in questo mondo materiale. Sono figure che *sopportano* il peso della materia e pensano

e agiscono essendo sempre al di sopra ed al di là del loro corpo e della materia. Dal *sentire* in queste figure la presenza di un altro mondo superiore, occulto e non materiale, proviene il fascino profondo e misterioro delle creazioni di Michelangelo.

La rivelazione nelle arti plastiche di un mondo superiore appare con Michelangelo. La plastica greca nulla ci aveva dato di simile, fermata e limitata dalla armonia esteriore. Si continuerà poi da altri artisti, da tutto il rinascimento e ahimè! poi giù fino a noi, ad imitare nelle sue apparenze questo mondo Michelangiolesco senza capirne la sostanziale spiritualità! Troveremo le propaggini di questa influenza ben lontane, fino ai neoclassici. Ma non discendiamo troppo. Cerchiamo di restare ancora in alto. Una tendenza completamente diversa, una spiritualità di un altro genere, ma pur sempre spiritualità, sarà espressa in un altro modo dalla pittura veneziana.



Una lettera dell'Aretino a Tiziano, nella quale descrive un tramonto e che è troppo pittorica per non essere una eco dei discorsi che spesso dovevano fare Tiziano e l'Aretino sui colori di Venezia, ci conferma in un certo modo dove dobbiamo cercare il maestro del colore di Tiziano: in quei meravigliosi spettacoli di colore che Venezia offre come materiale, dirò così, indeterminato e indefinito, da determinare e definire nell'opera d'arte. Questo materiale non era pre-

so impressionisticamente come fanno tutti quegli illustri artisti — e sono falange — che credono copiando un angolo di Venezia di fare dei quadri di colore, di bel colore! Dal momento che Venezia è la città del colore e che ha dato Tiziano, Tintoretto e Veronese!... Essi potranno copiare per anni un angolo qualunque di Venezia e resteranno sempre a povere impressioni di un angolo qualunque di Venezia.

Come Michelangelo, dalla sua visione dell'umanità che col suo affacendarsi *dipinge il mondo* e ne cambia i ritmi, ha espresso il ritmo nel corpo umano, così i pittori veneziani hanno in Venezia trovato gli elementi dei contrasti, delle armonie, dei chiari e oscuri per la loro tavolozza! Ma come? Non certo col copiare Venezia e i suoi aspetti. Non conosco che un quadro di Tiziano dove ci sia per sfondo Venezia e non so se Tintoretto e Veronese l'abbiano mai dipinta! Ma Venezia era passata con i suoi colori nella loro retina, nella loro mente e nel loro spirito, ed aveva rivelato ad essi tutti i secreti del colore e tutte le sue sottili armonie. Essa aveva rivelato la profondità misteriosa delle ombre dalle quali balza, con le gerarchie necessarie, ciò che più si deve vedere. Venezia ha insegnato ad essi tutto questo, ma essi non l'hanno mai *fotograficamente* dipinta!

I verdi lividi e misteriosi di Tiziano ed i suoi dorati luminosi, i gialli e violetti del Veronese, i grigi caldi e gli azzurri pallidi e luminosi del Tintoretto e i suoi bruni o freddi o verdastri o caldi e infuocati si troveranno nell'acqua di Venezia che riflette nei suoi rii, nei suoi canali gli azzurri del cielo, i verdi

delle imposte e delle porte, il bianco dei suoi marmi o in una luce trionfale dove li bacia il sole o nelle ombre misteriose e trasparenti dove il sole non arriva. I riflessi delle acque con gli arabeschi mobili e continuamente cangianti per l'agitarsi delle acque dopo il passaggio delle gondole offrono mirabili contrasti ed armonie di colore; il graduale calmarsi delle acque che ritornano in certi rii solitari presto tranquille, offre poi la possibilità di scindere nei loro elementi quei mirabili arabeschi che prima erano troppo rapidi nel loro intrecciarsi e variare per poterli analizzare.

Ecco: quelle striscie brune che tagliavano e contrastavano con quel verde erano il riflesso di quell'ombra di quella porta aperta, quel verde era il verde della finestra, quell'oro era la cornice di marmo dorato dal sole...

Tutte queste armonie, tutti questi contrasti sono rialzati di intensità dai relativi complementari, chè nei riflessi un colore fa sentire di più, provoca più necessariamente il richiamo del suo complementare. Ed è in ciò che bisogna ricercare anche la sapienza nell'uso dei complementari che hanno avuto i pittori veneziani; non in un'arida e scolastica applicazione scientifica, come hanno fatto del complementarismo i divisionisti e i « pointilistes » moderni che, facendone una maniera, sono arrivati o al grigio o al colore senza tono; ma capito ed applicato largamente nelle masse coloristiche del quadro per rendere questo più luminoso nella sua atmosfera.

Essi non ritraevano di Venezia una « veduta » un

rio, un canale, un angolo qualunque; — l'impressionismo non era ancora inventato — essi l'avevano osservata, studiata, ne avevano capito le lezioni di colore e di luminosità e da queste lezioni avevano saputo creare quelle « atmosfere di colore » che sono nei loro quadri e che escono dai loro quadri, perchè così piene, intense e potenti che le cornici non possono nè limitare nè contenere e che ci invadono, ci circondano, e trasportano oltre, perchè quaggiù quelle atmosfere non le troviamo... La prova che queste atmosfere escono dal quadro è questa: se guardando il quadro alla distanza giusta, si cerca di capire o copiare un colore qualunque, un giallo, un rosso, un grigio e con la tavolozza in mano lo si compone cercando di farlo identico su un pezzetto di tela o cartone, e se poi si porta questo pezzetto di colore vicino al quadro stesso o magari lo si sovrappone alla parte del quadro il cui colore si è voluto imitare, non è più quello; ci si sbaglia sempre. Lì sul quadro è un altro colore; il colore che si vede nell'armonia generale del quadro si forma fuori del quadro stesso, forse nella retina di chi guarda, forse nell'aria... E' veramente un'atmosfera di colore che esce dal quadro... Questo avviene solo per i maestri del colore: i pittori veneziani.

Ti ho già parlato del « Cristo e Cireneo » del Prado di Tiziano. Voglio parlarti di un altro suo quadro dove il soggetto pare il meno spirituale che si possa immaginare, perchè non è che la mezza figura di una delle sue Belle!

La « Flora ». E' inutile che te la ricordi. Una bel-

lissima mezza figura, dalla testa perfetta con i capelli del classico oro tizianesco che scendono a coprire in parte una spalla dalla quale è scesa l'ampia camicia bianca a pieghe e che copre ancora l'altra spalla; con una mano tiene dei fiori e con l'altra stringe al petto un broccato a fiori - rosa - violetto - lacca che stacca sul bianco della camicia e che fa col suo assieme composito di toni e colori una specie di macchia che da destra scende quasi a tagliare il quadro. Se continuiamo ad analizzare oggettivamente il quadro, troviamo che la linea della spalla e della manica a sinistra è ripetuta ritmicamente parallela dalla linea di questo broccato, in modo che il ritmo generale delle linee assume un grandioso andamento declinante verso il basso da destra a sinistra, portando, per così dire, anche lo sguardo dello spettatore verso quell'ignoto a cui guardano i belli occhi della donna. Tiziano è un maestro in questi andamenti ritmici trasversali sui quali è impostata l'architettura del quadro.

Così nella « Madonna di casa Pesaro », così nella « Pietà » ultima sua opera, a Venezia. In questa le figure dal basso a destra, con le gambe piegate del S. Gerolamo, fino su in alto a sinistra con la testa della Maddalena e con la testa della statua di Mosè, formano una linea trasversale che non sireggerebbe se non fosse « tenuta » da quell'angelo potente con la torcia accesa che piomba con una linea esattamente perpendicolare — nota bene — non alla cornice o piano del quadro, ma a questa linea obliqua segnata dalle figure. Questo angelo è come la chiave di

volta che regge l'architettura di tutta la composizione.

MANI. — Quanti mirabili accorgimenti di linee e d'armonie nella composizione!

PIRRO. — Sì, e questo fa ancora parte della tecnica! ed è necessario perchè i ritmi lineari siano ricchi e variati e da questi risulti poi quella grandiosità che molti sentono e non sanno definire.

Puoi quasi certamente tenere per generale che in una grande pittura oltre i ritmi immediatamente visibili e che sono dati dalle linee generali o contorni della figura, dalla, diremo così, necessità rappresentativa, altri ne esistono di apparentemente secondari, ma che sono invece molte volte quelli precisamente dai quali risulta la larghezza, la grandiosità, la pienezza della rappresentazione.

Si direbbe che tutta questa ritmica non immediatamente palese incominci a darci l'idea di un'armonia che è oltre la necessità della rappresentazione materiale e oltre quindi la materia stessa. Per arrivare allo spirito dove tutto è equilibrio, potenza, intensità, bisogna che la materia venga organizzata allo stesso modo.

Ritorniamo alla Flora. Questo broccato dunque forma ritmo trasversale e dà quella grandiosità ed ampiezza infinite a questo quadro di piccole misure. Nell'assieme dunque nulla di più semplice, nulla di più chiaro. Il tutto maestrevolmente dipinto, è necessario dirlo?, da Tiziano.

Un fascino dorato esce da quella tela. Un oro che quasi ti avvolge come un'atmosfera; un'atmosfera di

oro che non trovi nei tramonti, che non trovi nelle aurore: è un'atmosfera che, senti, non è di questo mondo; e una atmosfera spirituale, dove tutto è dolce, puro e intenso.

Ebbene quel broccato che chissà quanti hanno immaginato messo lì da Tiziano come semplice necessità di decorazione, o anche, se vuoi, per la più alta architettura costruttiva del quadro, è messo lì perchè quell'atmosfera d'oro esca dal quadro, avvolga lo spettatore e lo culli in quest'oro che non è di questo mondo! Quel broccato ha il colore complementare dell'oro! Provati a coprire con la mano o con un foglio di carta avvicinati al quadro l'angolo dove c'è questo broccato roseo-lacca-violetto e la fonte dell'atmosfera d'oro è cessata. Tutto impallidisce; l'oro è fuggito dai capelli, dalle carni da tutto! Noi non ne siamo più attorniati, noi siamo nella solita atmosfera quotidiana!

Ah! divina pittura che con Michelangelo ci hai fatto partecipare all'infinito del pensiero e all'emozione delle sue figure e che con Tiziano ci trasporti nelle atmosfere spirituali che avvolgono di luce e di colore quei pensieri e quelle emozioni!

* * *

Alcune tradizioni tibetane parlano di una misteriosa lingua antichissima: *Vatan'n* che sarebbe stata la lingua unica universale nella quale ogni cosa ed ogni essere avrebbe avuto il suo nome naturale, originario ed essenziale.

Questa sarebbe la lingua anteriore a quella confusione delle lingue di cui parla la Bibbia con il simbolo della Torre di Babele. Le lingue posteriori parlate non sarebbero che un riflesso, una deformazione, con un significato fattosi oggettivo, fisico, frammentario di una lingua cosmica identica al processo produttivo delle cose: il verbo divino di S. Giovanni.

Come ricerca e tentativo di trovare gli originali di questa lingua cosmica, di questo Verbo che crea la cosa pronunciata, di questa Vox, di questo soffio divino si possono considerare i « Mantras » indiani e il potere creatore e suscitatore di realtà loro attribuito.

Penso che questo linguaggio universale, unico e cosmico, questo « verbo » che crea e suscita ci è rimasto ed è quello dei suoni. Il linguaggio dei suoni organizzati, alternati o uniti dai sommi, Palestrina, Bach, Beethoven, è veramente questa lingua universale cosmica, il Vatan'n, il Verbo divino. In questo linguaggio non è più come nelle lingue posteriori una oggettivazione frammentaria delle cose e degli esseri, ma è in esso stesso insita la qualità di creare l'essenza stessa degli esseri e delle cose se non anche, come sarebbe del Verbo divino, nella materialità fisica delle cose e degli esseri, certo nella loro essenza spirituale cosmica, nella loro assoluta realtà spirituale.

Solo così io posso spiegarmi la potenza creatrice ed evocatrice della musica, il sorgere improvviso dal nulla, durante la musica, di visioni e immagini, di esseri e di cose, di azioni, di lotte, di dolori e di gioie

alle quali siamo chiamati a partecipare con una intensità ed una necessità fatale ineluttabile.

Certe insistenze o ripetizioni, certe risposte che paiono confermare un ordine o renderlo più perentorio o che delineano e determinano l'immagine evocata dal linguaggio sonoro, mi appaiono veramente come il Verbo che si fa vita, il Mantras che crea, la Volontà che diviene Essenza, che diviene realtà.

La prima frase mi appare talora come l'enunciazione della volontà divina, l'emissione del Verbo; la seconda, la risposta, il risultato, il concretarsi cioè in realtà del Verbo e della Volontà divina.

Vediamo rapidamente quali uomini abbiano parlato questo Verbo in modo da confermare l'identificazione della musica col Verbo divino, col Vatan'n originale cosmico. Quali uomini abbiano saputo del linguaggio dei suoni, che per se stesso è astratto, amorfo e incomprensibile, fare il Verbo che crea, che suscita esseri e cose nel mondo dello spirito.

Naturalmente non ci occupiamo che dei grandissimi (non perchè questi rappresentino tappe successive — questo non ci interessa ed è materia da storici), dei grandissimi perchè sono le vette eccelse che sole raggiungono le altitudini superiori e supreme del mondo spirituale.

Pier Luigi da Palestrina passa nella storia dell'arte per essere il riformatore della musica da chiesa, e per aver salvato dal suo ostracismo la musica figurata. Come sempre la storia dell'arte non si interessa

che dei risultati esteriori o tecnici degli artisti. Palestrina è un sommo perchè secondo noi è il primo che abbia saputo dare una individualità espressiva ai temi o melodie di cui si serviva la polifonia.

Con lui non abbiamo solo una successione di note più o meno tipica che serva agli sviluppi contrappuntistici delle parti. Con lui questi temi, queste melodie assumono una loro fisionomia che è in rispondenza spirituale con le parole, coi sentimenti che queste vogliono esprimere; questa rispondenza domina sempre anche negli sviluppi che non seguono più le sole leggi polifoniche, ma si sviluppano secondo una necessità espressiva, interiore, spirituale che è, nelle sue composizioni da Chiesa, sempre del più puro ed elevato misticismo.

Palestrina ha veramente trovato con la sua polifonia vocale le rispondenze interiori dello spirito e dell'anima umana nei suoi slanci di elevazione verso Dio. Dominata completamente la forma, dominata completamente la tecnica, le sue voci si elevano e ci elevano in una spiritualità purissima, passando attraverso tutte le ansie, i dolori, le speranze e le gioie delle aspirazioni, degli slanci e dei voli dell'anima umana verso la infinita spiritualità, verso Dio.

* * *

In Giovanni Sebastiano Bach la spiritualizzazione della musica è ottenuta con una successione non individualizzata e non individualizzabile, cioè non umanizzata di sentimenti, emozioni e stati d'animo.

E' l'emozione vissuta ed espressa nella sua pura astrazione. Di qui deriva una serenità olimpica che vediamo svolgersi all'infuori di noi.

Ascoltando la musica di Bach noi non possiamo inserire nella sua espressione musicale le nostre emozioni, il nostro *Io*. Noi assistiamo a questa formidabile successione d'immagini, a queste infinite ed universali evocazioni come spettatori che non possono prendere parte a quanto si svolge dinnanzi a loro. Noi siamo ammirati, estatici, rapiti dinnanzi alla meravigliosa architettura di suoni, dinnanzi a queste formidabili creazioni d'immagini, come a parate di Titani e ci sentiamo piccini, impotenti, ma pieni di ammirazione, di emozione, di rapimento dinnanzi a questo mondo di potenze sovrumane, a questo mondo di Dei. E' come se vedessimo la *natura naturans* in atto, è come se per immagini e rappresentazioni noi vedessimo in azione le titaniche forze della natura con la loro inesorabile logica, con le loro imperscrutabili leggi. Noi sentiamo la potenza espressa, noi viviamo nel mondo « *dove si può ciò che si vuole* ». Molte volte si è voluto paragonare Bach a Beethoven. Non è possibile, secondo me, metterli vicini. Molto più invece trovo possibile il paragonare fra loro Palestrina e Bach. C'è nella loro espressione artistica molti punti di contatto. Eguale impossibilità di inserire il proprio Io, con le sue emozioni particolari, nella loro musica; c'è nella musica una direi quasi eguale inesorabile e sublime astrazione divina, trascendentale di espressione artistica.

Siamo in un altro mondo dove l'uomo col suo piccolo fardello di miserie è troppo povera cosa, è troppo nulla!

* * *

Profondamente convinto che lo spirito crea il corpo, lo plasma e lo modella a sua forma ed immagine, pensando alla sordità di Beethoven mi pare che la causa di questa si debba cercare nel suo spirito. Il suo spirito aveva superato la semplice percezione fisica del suono. Egli sentiva nel suono altre qualità — ultrafisiche — quelle che gli yoghi chiamano il lato sottile delle cose e, si potrebbe tradurre, il lato occulto delle cose, quindi il lato occulto del suono.

Continuando a sentire del suono nel suo spirito questo lato occulto o sottile egli non ha più potuto sentire il suono fisico, ed il suo organo fisico, orecchio, si è atrofizzato.

Si potrebbe domandare perchè altri musicisti non abbiano avuto la stessa disgrazia di Beethoven, Bach per esempio.

Nessuno dei grandissimi musicisti ha espresso il lato sottile dei suoni, le loro rispondenze misteriose agli affetti e sentimenti umani come Beethoven.

Bach invece è proprio il musicista che più ha costruito col solo potere astratto del suono puro in se stesso, senza altra preoccupazione.

E Michelangelo, che aveva egualmente visto costantemente il lato sottile delle forme, è diventato

cieco negli ultimi anni della sua vita. Avevano visto e sentito e vedevano tanto oltre la materia che la visione e l'audizione erano perfettamente inutili!

* * *

Spitta fa rimarcare, dopo un'analisi dei manoscritti di Bach e di Beethoven, la differenza che esiste fra il modo di comporre di Bach e il modo di comporre di Beethoven.

Beethoven accumulava gli schizzi e li esperimentava con la sua idea principale prima di trovare la forma vera per enunciarla.

Le partiture di Bach al contrario scaturivano ad un tratto. Dal momento che incominciava a scrivere, il piano d'assieme era formato ed i particolari venivano ad aggrupparsi naturalmente attorno all'idea principale.

Anche quando rimaneggiava le sue opere non arrivava mai, come talora Beethoven, a capovolgere l'idea prima. I ritocchi non riguardavano che i particolari. Egli è architetto soprattutto. Ha il suo piano e non ha che da metterlo in opera. Il carattere delle due musiche di Bach e di Beethoven spiegano le loro differenti genesi.

Beethoven ha lasciato scritto:

« Chi compenetra il significato della mia musica deve sentirsi rinfrancato della miseria che gli viene addossata dagli altri uomini ».

Ah! Egli sapeva, e come aveva ragione! che la sua

musica avrebbe consolato di tanti dolori, avrebbe rinfrancato tanti sofferenti!

Il dolore che Beethoven ha avuto costante nella sua vita e di cui ha sofferto tutte le gradazioni di qualità e di intensità, gli ha dato la possibilità di trasportarlo nel mondo dello spirito, di tradurlo attraverso il linguaggio del suono in tutte le sue gradazioni di qualità e di intensità, e nella creazione dei suoi temi, nei loro sviluppi egli ha potuto adeguarli a tutte le sfumature a tutte le significazioni del dolore. Questa traduzione è una trasposizione, e, rispetto alla sofferenza un capovolgimento, perchè le emozioni o i sentimenti anche dolorosi trasportati nel mondo dello spirito sono privi dell'attributo della materia — la sofferenza. Egli sapeva che la sua musica avrebbe dato gioia e mi è dolce pensare che la gioia, la prima gioia che questa trasposizione ha suscitato l'ebbe lui stesso: Beethoven!

Misurando la gioia che egli ne aveva avuta, la consolazione che era scesa dalla sua musica al suo spirito, gli è avvenuto di pensare alla gioia che avrebbero provata coloro che *« compenetreranno il significato della mia musica »*.

Il dolore di cui ci consola, la gioia che scende ad illuminare il nostro spirito, nell'ascoltare la sua musica sono passati prima attraverso la sua grande anima e l'hanno consolata e da questa poi a noi tutti, a tutta l'umanità e per l'eternità!

Beethoven ha lasciato scritto:

« Nulla è più bello che avvicinarsi alla Divinità e rifletterne i raggi sul genere umano ».

Da quali insondabili profondità, se non in questi suoi avvicinamenti con la divinità, trovava Beethoven le recondite significazioni, le dolcezze paradisiache, le arcane bellezze dei suoi temi?, il loro svolgersi così intimamente e parallelamente logico col sentimento spirituale interiore di chi ascolta, tanto da potersi dire che quel linguaggio sonoro è l'espressione gemella di questo ed ognuno e tutti sentono così?

Quale prodigiosa possibilità di trasformazione ha questo linguaggio, per trovare in tutti tante rispondenze?

E che dire degli sviluppi di questa tematica? Questi sviluppi sono portati talora fino all'esaurimento di una data immagine che si fonde e scompare bruscamente per lasciar posto all'apparire di un'altra nuova immagine che o conferma e rafforza la prima per una sua affinità elettiva, oppure, per contrasto di espressione, ne fa risaltare le essenziali diversità. Talora invece una immagine impallidisce, s'attenua, s'ammorza, si sfuma lasciando come una leggera traccia, che poi s'illumina, ingrandisce, si sviluppa, diventa un'altra immagine, tocca il massimo d'espressione, si sovrappone alla prima, la domina, la incorpora, la trasforma.

In questa successione d'immagini che il linguaggio sonoro di Beethoven suscita in noi, l'inaspettato è sempre logico, d'una logica superiore, spiritua-

le, intima e profonda, ma egualmente logico quanto tutto ciò che nello sviluppo e nella progressione musicale si prevede, si aspetta e arriva infine con una inesprimibile soddisfazione.

E' la logica superiore dello spirito, perchè come questo varia e multiforme e pluriforme: infinita. La stessa logica superiore avvertiamo esistere tra le forme di queste immagini, le atmosfere luminose nelle quali si sviluppano e le colorazioni che assumono.

E immagini, ritmi, colori, forme, si uniscono, si intrecciano, scompaiono e ricompaiono, si fondono e si diffondono in tutte le gamme, con tutte le intensità, con tutte le significazioni, con tutte le espressioni e con tutte le rispondenze del nostro spirito che vive finalmente oltre la materia, nel suo mondo: nell'Infinito!

* * *

Non è senza una profonda significazione che Dante, Michelangelo e Beethoven hanno chiuso la loro produzione artistica in una maniera affine.

Dante col Paradiso, Michelangelo con la Cupola che getta la sua curva possente verso il cielo e Beethoven con l'Inno alla Gioia della Nona Sinfonia, quella gioia che nel mondo della materia non esiste.

Si direbbe che dopo aver tanto espresso la sofferenzo della materia che si divincola nel dolore, essi

abbiano sentito l'imminenza della liberazione da questa, il volo liberatore che lo spirito stava per compiere lasciando il corpo, lasciando la materia, per librarsi finalmente nella gioia dello Spirito puro, dell'Infinito, di Dio.

PARTE III

ALLA RICERCA DEL BENE

Capitolo I

Pirro. — Abbiamo visto come la sensazione prima che l'uomo ha della visione del mondo che lo circonda sia sempre un fenomeno accompagnato da una emozione che entra logicamente nel fatto estetico e che precede il fatto conoscitivo o razionale e fa parte del piacere estetico. Nella sensazione non esistono che due estremi: piacere e dolore. Nelle sensazioni che possono provocare il piacere abbiamo visto che venivano a collocarsi i fatti estetici. L'altro estremo è dato dal dolore. La frequenza nella vita delle sensazioni che portano il dolore ha creato nel pensiero dell'umanità tutta la numerosa categoria dei pessimisti che è antica quanto la storia del pensiero stesso.

Sarebbe assurdo voler negare la forza delle ragioni che hanno portato tanti pensatori al pessimismo. La vita è seminata di dolori e questi certamente superano per numero e intensità i piaceri.

Se la vita viene considerata alla stregua di un'operazione aritmetica: sottrazione dei piaceri dal numero dei dolori che porta con sè, non si può trarre

che questa conclusione: la vita è un male. Tutti i filosofi pessimisti avrebbero dunque ragione?

MANI. — Schopenhauer dice che la volontà di vivere non è nè buona nè cattiva per se stessa e che quando si concreta in una esistenza individuale diventa inevitabilmente causa di sofferenza.

PIRRO. — Sì, questo è giusto; ma basterebbe aggiungere un aggettivo perchè la sua proposizione cambiasse significato e divenisse tale da essere sottoscritta anche dagli ottimisti!

MANI. — Cioè?

PIRRO. — Quando la Volontà di vivere si concreta in una esistenza individuale *materiale* diventa inevitabilmente un male!

MANI. — Già, materiale. Ma mi pare che tutte le filosofie pessimiste non considerino che la vita dal suo lato materiale!

PIRRO. — Questo, secondo me, è un errore fondamentale, non solo perchè io credo che quello materiale non sia la sola vita, ma perchè mi pare che a molti pessimisti siano sfuggiti preziosissimi insegnamenti che la vita stessa offre. Prendendo a base della vita la sola materialità, la si è ancora più materializzata. Per ora accontentiamoci di porci alcune domande e vedere se si possa rispondere. Se la vita è un male, perchè troppo piena di dolore, è logica la domanda: è possibile all'uomo diminuire il dolore? Come? Lo fa? Cerca o ha cercato di diminuirlo? O almeno ha cercato di non accrescere i dolori della vita?

E ancora un'altra domanda:

« Se non è possibile togliere il dolore, quali possibilità ha l'uomo di evadere da questa vita e quindi dal dolore? Non intendo naturalmente parlare del suicidio! »

MANI. — Si capisce, questo è escluso!

PIRRO. — Accontentiamoci per oggi di rispondere alla prima domanda. Il materiale non mancherà alla nostra conversazione!

MANI. — Certo! Ma io vorrei anche fare un'altra domanda: Che cosa è il dolore?

PIRRO. — Già, si tratta anche di sapere che cosa è il bene e che cosa è il male. Mi pare impossibile stabilire che esistano in natura un bene e un male per se stessi. Poichè bene e male in natura sono la stessa cosa, considerata da due punti di vista differenti. Dico in natura, cioè non mi riferisco a valutazioni morali. Può essere male per te quello che è bene per me. L'incontro di un gatto e di un topo è un male per il topo e un bene per il gatto. E' evidente cioè che bene e male non esistono che come fatti psichici, quando cioè sono valutati e allora diventano il piacere ed il dolore.

Quindi sono fatti individuali. Non esiste un male per tutti e non esiste un bene per tutti.

MANI. — La morte però...

PIRRO. — La morte dal punto di vista generale e meccanico non è che una trasformazione della materia e dal punto di vista biologico è un passaggio da una vita che scompare, ad altre infinite vite. Si è giustamente detto che un corpo non è mai così pieno di vita, anzi di vite, come quando è morto.

Non è possibile dimostrare che la morte sia un male per chi muore. Per chi resta può essere dolore veder morire come, purtroppo, data la malvagità umana, la morte di qualcuno può fare anche piacere: agli eredi per esempio. Per questa ragione io escluderei assolutamente la morte tanto dai mali quanto dai dolori. Il solo dolore inerente alla morte può essere il dolore come sofferenza determinata dalla malattia che può portare alla morte. Ma è positivo che la morte, fa tanto spavento all'uomo, per tutta un'errata concezione di idee, che la religione, la società e le abitudini le hanno creato attorno. Si dovrebbe considerare la morte come va considerata, cioè un cambiamento di stato, quindi un fenomeno apparentemente contrario, ma sostanzialmente parallelo a quello della nascita; e come nessuno ha coscienza del momento della nascita, così non ha coscienza del momento della morte.

MANI. — Ma però noi vediamo in tutti gli animali — nei quali non possiamo immaginare nessuna concezione o idea sulla morte — che il terrore della morte è per istinto fortissimo.

PIRRO. — Questo è vero. Bisognerebbe però poter sapere se l'animale ha terrore della morte in sè o non piuttosto con più ragione, abbia terrore delle sofferenze fisiche che quasi inevitabilmente accompagnano la morte.

MANI. — Forse può essere così; ma nessuno può risolvere questo problema...

PIRRO. — Per me è risolto. Io non posso assolutamente concepire la morte come un male, nè come una sof-

ferenza in se stessa — sempre escludendo la sofferenza prodotta dalla malattia.

Vediamo piuttosto quali siano i dolori sui quali non ci possa essere discussione possibile. Molti psicologi hanno annoverato anche il desiderio fra i dolori, ed altri mettono la noia, cioè la mancanza del piacere. E qui mi pare che si esageri.

MANI. — Senza dubbio esistono stati che non si possono chiamare di piacere, ma che non sono dolorosi. Si potrebbe dire che esistono stati di calma, che sono assolutamente neutri fra il dolore ed il piacere. E' quello che in meccanica si dice: stato di equilibrio.

PIRRO. — Perfettamente. Lo stato di equilibrio non può essere annoverato fra i dolori. Mi pare invece che sia giusto, giustissimo mettere fra gli stati dolorosi il desiderio. Vedremo anzi che è forse lo stato che determina più dolori di tutti gli altri.

MANI. — Qui bisognerebbe anche fare una distinzione fra il desiderio e il bisogno.

PIRRO. — Non mi pare necessario. Se il desiderio è uno stato doloroso, non cambia nulla la considerazione che questo desiderio risponda o no ad un bisogno. Caso mai il bisogno non può che essere causa di un aumento di dolore, prodotto già dal desiderio. Piuttosto siccome l'uomo non vive allo stato selvaggio, nè da solo, bisognerà domandarsi: la società accresce o diminuisce i mali della vita? In che misura il cosidetto progresso ha migliorato la vita? E l'ha migliorata? Cioè il progresso della tecnica e il progresso delle comodità della vita l'hanno migliorata?

Esiste cioè un progresso nella nostra società come lo si sente tanto decantare?

MANI. — Ah! Senti, mi pare che non si possa discutere questo. E' fuori dubbio che esiste un progresso!

PIRRO. — Che intendi per progresso? Perchè veramente confondere il progresso dell'individuo e dell'umanità col progresso della macchina e della tecnica è il più grossolano errore fra quanti corrono attualmente. Ci sarebbe anche da discutere sul progresso della tecnica o, in altre parole, sulla sua attuale superiorità rispetto a quella delle civiltà anteriori alla nostra.

MANI. — Ah! questo mi pare fuori di ogni possibile discussione.

PIRRO (ridendo). — Sapevo che avresti protestato. Ma stammi a sentire: leggevo giorni fa una descrizione molto interessante sulle rovine dei templi di Baalbek in Siria. Baalbek che i Greci chiamavano Heliopolis (città del sole) sarebbe, secondo la leggenda, la più antica città del mondo, famosa per le sue costruzioni gigantesche, per il suo tempio a Baal e sarebbe qui che Menrode volle costruire la torre di Babele. Ad ogni modo i Romani che si sono impadroniti della Siria nel 63 a. C. colpiti dalla grandiosità dei templi e delle costruzioni già esistenti e per lasciare anch'essi costruzioni che rivaleggiassero con quelle, intrapresero nel primo secolo dell'era volgare la costruzione di quei templi che si vedono ancora oggi abbastanza conservati. Ebbene in uno di essi si ritrovano tre blocchi di pietra: il primo misura metri 19,50 di lunghezza, il secondo metri 19,40, il ter-

zo metri 19,20 per metri 4,50 di altezza e metri 3,75 di larghezza, cioè ogni blocco ha un volume medio di 300 metri cubi e un peso di 750 tonnellate! Sono così bene squadrati e sovrapposti che non è possibile far passare fra di loro nemmeno un ago. Nelle cave di pietra, a qualche distanza dalle costruzioni, esiste un blocco pronto, ma non trasportato, che si chiama Hayiar el Houbla (la pietra della donna incinta) che è ancora più grande. Esso misura metri 21,50 di lunghezza, metri 4,20 di altezza, metri 4,80 di larghezza, cioè ha un volume di 433 metri cubi e un peso di 1000 tonnellate.

E' un mistero come si siano potute trasportare queste pietre titaniche, innalzare e collocare con tanta precisione. Si pensa che si siano potute innalzare con macchine di cui noi abbiamo perduto il segreto. Altri suppone che si sia unita la cava alla costruzione con una strada inclinata e che si siano fatti scivolare questi blocchi su sbarre di ferro quasi a modo di rotaia. Ma si obietta che se questa strada fosse esistita, avrebbe dovuto essere stata costruita in pietre e terra, cioè avrebbe avuto grande solidità e sarebbe stata di notevoli dimensioni. Come mai di questa strada non esiste la più piccola traccia? E considerata l'altezza alla quale sono collocate (con una precisione da non lasciare il posto ad un foglio di carta) doveva essere stato possibile smuoverle con facilità. Si è detto che solo il despotismo con cui venivano trattati schiavi e prigionieri può spiegare come queste costruzioni sorsero. Ma ciò non spiega nulla. Si è calcolato che occorrono gli sforzi riu-

niti di 40.000 uomini per smuovere tali masse. Per quanti schiavi e prigionieri si siano potuti mettere a disposizione per questi immani lavori, ciò che riesce impossibile spiegare è come si siano usate utilmente e fatte convergere queste forze.

In queste pietre si notano buche o meglio incassature quadrate od oblunghe che si allargano sprofondandosi, il che prova che esse servivano evidentemente come presa per anelli o grappe per sollevare quei macigni, con specie di gru. Quali delle nostre gru da terra possono sollevare 750 o 1000 tonnellate?

Bisogna inoltre notare che questi lavori non dovevano logicamente essere di eccessiva difficoltà, se vennero eseguiti pur non essendo indispensabili (come potrebbe essere il caso di un obelisco). Il muro formato da quei blocchi avrebbe potuto benissimo essere costruito anche con pietre di minor mole. I Romani erano troppo sostanzialmente pratici per fare sforzi inutili o non necessari, cioè per il solo gusto di battere dei primati (come amano fare oggi gli americani). Qui siamo davanti ad un problema risolto dalla tecnica antica con evidente facilità, problema che sarebbe difficilissimo e forse insolubile per la nostra tecnica moderna di cui siamo tanto orgogliosi.

Mani. — Ma la nostra tecnica non ha bisogno di risolvere problemi come questi, perchè ora, per esempio, col cemento armato noi possiamo gettare attraverso un fiume un ponte che riesce a essere un unico bloc-

co e ad avere un peso ben superiore alle mille tonnellate.

PIRRO. — Siamo d'accordo; ma quello che voglio far risaltare e che tu stesso hai messo in evidenza è precisamente che la nostra tecnica risolve *in un altro modo* il problema; ciò significa che è sostanzialmente diversa, il che non vuol dire che sia più progredita. Ad ogni modo questo fa risultare che ogni epoca, ogni civiltà ha la tecnica *che le necessita* e che è più o meno sviluppata secondo i suoi bisogni. Noi non sappiamo eseguire i lavori di quei tempi e gli uomini di allora non avrebbero potuto fare i nostri. La proposizione è perfettamente reversibile: ogni epoca si ingegna di fare nella tecnica quello di cui ha bisogno. Il che può anche far concludere che la tecnica è sempre sufficiente per ciò che deve fare. Da questo si potrebbe anche dedurre che un continuo progresso tecnico finisce non solo a soddisfare bisogni, ma a crearne dei nuovi.

MANI. — Come sarebbe a dire?

PIRRO. — Voglio dire, per esempio, che senza risalire troppo nel tempo, nella mia giovinezza, quando cioè non si volava ancora, non esisteva il bisogno di volare, poniamo da Parigi a Roma, in tre o quattro ore. Si sapeva che questa distanza veniva superata press'a poco in venticinque, trenta ore di ferrovia e si calcolava su questo tempo. Il bisogno di percorrerla in così breve tempo non esisteva. Si poteva desiderarlo, come si possono desiderare tutte le cose impossibili, come ora si può desiderare di fare un viaggio fino alla Luna o a Marte. Ma come non

esiste ora questo bisogno, così non esisteva allora quello di andare da Roma a Parigi in tre o quattro ore.

Quindi mi pare di aver ragione quando dico che il progresso della tecnica non soddisfa necessità o bisogni, ma ne crea di nuovi, complicando ancor più di quanto non lo sia, questa nostra povera vita.

MANI. — Ma il progresso tecnico è la conseguenza del mirabile progresso della scienza, della fisica soprattutto, che studiando e rivelando le proprietà dei corpi e delle forze, permette all'ingegneria le sue applicazioni pratiche!

PIRRO. — Anche su questo siamo d'accordo; tu sai con quale amore e con che passione io segua da amatore i progressi della scienza fisica e dell'astronomia fisica soprattutto. Ma qui la scienza è pura. Il progresso *reale*. Dico reale perchè è un vero progresso per l'umanità allargare le sue cognizioni sulla materia e sulle forze che la muovono. Ma quando da questa scienza pura e da questo progresso reale si passa alle sue applicazioni pratiche, la parola progresso comincia ad essere discutibile.

Ora ne siamo un po' usciti, ma press'a poco fino al tempo della guerra, la fisica era insegnata nelle scuole come si insegna a calcolare gli interessi del capitale. Quella fu l'epoca dell'invadenza dell'ingegneria e del suo materialismo utilitario che dilagava anche nei trattati di fisica. Voglio dire, e tu lo sai meglio di me, che l'uso di una forza e la sua trasformazione, soprattutto per le applicazioni elettriche, il suo rendimento, erano sempre calcolati in valore fi-

nanziario, non in valore fisico. Ci vollero le ultimissime scoperte sulla costituzione dell'atomo, l'analisi sugli yoni e sugli elettroni e la legge dei « quanta » per trasformare un po' questo concetto utilitario e per far ritornare la fisica una scienza pura. Non sempre nella pratica i risultati della scienza sono applicati a proposito.

MANI. — Certo mi ricordo di aver visto a Parigi in alcuni « Institutes de Beauté » usati per i massaggi del viso e della pelle gli apparecchi ad alta frequenza che producono, come sai, nei tubi di applicazione le scintille elettriche di una vaga colorazione azzurro-violetta, e ho sentito chiamare questi apparecchi « *Raggi Ultravioletti* »!

PIRRO. — Sì, sì ho sentito anch'io chiamarli così! Ma io ho visto di peggio! Ho visto un medico applicare l'alta frequenza a massaggiare la parte paralizzata di un malato colpito da apoplessia! Figurati che effetto possono avere quelle correnti, che noi sappiamo hanno appunto la proprietà di non incontrare resistenza nel corpo umano, quindi di girargli per così dire attorno, con una malattia la cui origine si trova nel cervello!

Tutto questo trova la sua causa in una generale alta opinione che si ha delle applicazioni pratiche delle ultime scoperte scientifiche! C'è una specie di diffusa idolatria per tutto questo!

Non si dovrebbe dimenticare che il pensiero ha generato le scoperte scientifiche, ed ha creato tutto quel complesso di tecnica chiamato civiltà e progresso. Tutto ciò può servire più o meno ai bisogni del

corpo e del mondo materiale; ma il pensiero, lo spirito ne è la fonte, l'origine, come è la fonte superiore della nostra vita animale. Tutto è organico e logico. E tutto nel mondo ha la stessa discendenza, la stessa scala che incominciando dallo spirito arriva gradualmente alla materia. Non facciamo quindi di questa materia il dio da adorare! Se dobbiamo amare, ammirare, adorare qualche cosa, è la potenza che ha originato, non il risultato, la trasformazione della materia o delle sue energie!

MANI. — Ci siamo un po' allontanati dall'argomento principale.

PIRRO. — E' vero, ma più apparentemente che sostanzialmente. Se abbiamo ammesso che il desiderio è già per sè stesso uno stato di dolore e se, come credo di aver dimostrato, la tecnica finisce a creare dei nuovi bisogni, quindi dei nuovi desideri, non mi pare che essa risponda all'imperativo categorico di diminuire il dolore nel mondo!...

MANI. — Se non si riesce a diminuire il dolore, mi pare però indubitato che riesce ad aumentare le comodità della vita.

PIRRO. — E aumenta. Ma leggevo recentemente un libro, di non so quale biologo, che dimostrava con esperienze fatte e con numerose statistiche, che le aumentate comodità hanno diminuito e vanno continuamente diminuendo le capacità di adattamento e di resistenza dell'organismo umano alle malattie.

Il dilemma dunque si impone. E' meglio proteggere sempre più e sempre meglio l'organismo da tutte le possibili cause di alterazioni o malattie,

o aumentare con l'abitudine la sopportazione e la resistenza dell'organismo a queste alterazioni e malattie?

Se come pare, e anche la biologia ora incomincia ad accorgersene, la maggior risorsa per guarire le malattie è sempre nella resistenza e nelle reazioni che l'organismo può opporre ad esse, mettendo per così dire tutto il corpo, tutti gli organi, tutte le glandole e tutte le cellule in istato di difesa attiva, la risposta non può essere che una sola. Le comodità dunque non farebbero in ultima analisi che aumentare la possibilità di malattia, quindi aumenterebbero i dolori nel mondo!

MANI. — Evidentemente questo non è nei voti!

PIRRO. — Già! Ma mi pare sia logicissimo! Voglio dire che questo è il logico risultato per aver considerato solo la materia e non lo spirito!

MANI. — Questo è progresso materiale, nessuno pretende sia spirituale!

PIRRO. — L'errore è appunto in ciò: tutto quanto riguarda la nostra società, le leggi, gli usi, i doveri e i diritti ha come presupposto unico la materia, le sue leggi, le sue necessità e le sue soddisfazioni. E la materia è egoista, insaziabile, ingrata.

* * *

Consideriamo alcune delle principali cause di dolore e di sofferenza nella vita, escludendo i dolori fisici delle malattie che non entrano fortunatamente nel quadro della vita che come eccezione.

I - *La povertà — la conquista della ricchezza.*
II - *L'umiltà — la conquista della grandezza.*
III - *L'astinenza — la conquista dell'amore fisico.*

Credo che in questi tre stati si possano sintetizzare tutti i mali e tutti i dolori che affiggono l'umanità.

Incominciamo dalla povertà.

Quando arriva alla fame, alla manzanca di un tetto, alla mancanza della possibilità di ripararsi dalle intemperie, dal freddo è indubbiamente una sofferenza grandissima, un dolore indubitabile e reale. Ma solamente quando arriva a questo estremo.

Se è una vergogna ignominosa per la società che esista ancora la povertà fino a questo estremo, senza fare dell'ottimismo, bisogna riconoscere però che non è frequente, nè stabile. Molti individui possono aver passato di questi periodi, ma non sono, il più delle volte, che periodi passeggeri dovuti o alla disoccupazione o a condizioni eccezionali e fortunatamente transitorie. E si capisce, se così non fosse, come questo condurrebbe il corpo alla morte: la sua generalizzazione diverrebbe una tale calamità che anche la più cieca delle società aprirebbe gli occhi e correrebbe ai rimedi a qualunque costo. Una recente statistica che riguarda l'Inghilterra, condotta con molta serietà, può servire a studiare questa miseria e la sua percentuale.

Questa statistica divide la popolazione dell'Inghilterra in sei gruppi. Il primo gruppo comprende i

più poveri: 4.500.000 persone, cioè il 10 % della popolazione del Regno Unito deve tenere una dieta (è purtroppo in questo caso la parola giusta) inferiore a quel minimo che è stato stabilito dai medici inglesi come indispensabile. In questo gruppo la dieta è insufficiente sotto tutti i punti di vista: calorie, vitamine, grassi, proteine, ecc. E questo gruppo spende il 70 % circa del denaro di cui dispone per il vitto. Progressivamente negli altri gruppi le condizioni migliorano fino al 6° gruppo; altri 4.500.000 di persone, le privilegiate, per cui tutte le sostanze ritenute fisiologicamente indispensabili sono sufficienti ed anche esuberanti. Quindi in questo gruppo si può veder sorgere la gotta di fronte al rachitismo ed alla denutrizione degli altri gruppi.

Questo dà un'idea in sintesi dei due estremi dietetici degli individui che compongono la società. Il 10 % che ha troppo poco e il 10 % che ha troppo. *In medio stat virtus?* Parrebbe di sì. Nei gruppi intermedi ci sarebbe qualche deficienza, ma in complesso avrebbero il necessario, sempre dal punto di vista dieta. Si potrebbe trarre la conclusione che nella società il 10 % soffre veramente per quelle mancanze che corrispondo a imprescindibili bisogni. E perchè questa statistica riguarda l'Inghilterra, che a torto o a ragione passa per il paese più ricco, dove però il clima porta a esigenze superiori a quelle di paesi di clima migliore, si potrebbe dedurne che questa percentuale non possa aumentare anche in altri paesi: possiamo ritenere che risponda in un certo senso ad una percentuale quasi generale. In

questa categoria la lotta per la conquista della ricchezza ha una vera ragione di essere, perchè conquista dell'indispensabile.

Pure è certo che tutte le altre categorie lottano e soffrono per la conquista della ricchezza cioè per aumentare il benessere, la dieta, i comodi, i divertimenti, i piaceri.

Cioè lotta per ciò che è oltre l'indispensabile, oltre il necessario.

Dunque il 10% dell'umanità soffrirebbe per insufficienza di nutrizione. Consideriamo gli altri mali che abbiamo elencato più sopra e che verosimilmente toccano tutte le categorie, compresa anche quella che soffre per l'insufficienza della nutrizione. *Umiltà* — conquista della grandezza che si può, in un certo modo, abbinare con la povertà e la conquista della ricchezza che stiamo trattando. Questa possibilità di abbinamento sta a provare una delle abitudini o mentalità più diffuse nella nostra società e più errate, cioè riporre la grandezza nella ricchezza e farne per così dire un tutto indivisibile.

La ricchezza rappresenta nella nostra società la più grande potenza. Questa potenza in chi la detiene è diventata una cosa a sè, che non ha più riscontri con la ricchezza stessa. Poichè oggi la ricchezza non si sa più di chi sia. Gli ingranaggi della Banca, i tentacoli che questa ha messo nelle industrie sono tali che la Banca, l'Alta Banca è diventata una formidabile potenza; potenza occulta, misteriosa, anonima, che agisce, comanda all'infuori e al di sopra di tutti i poteri, di tutti gli stati.

Sarebbe ridicolo e grottesco, se non fosse terribilmente tragico, vedere gli stati arrabbattarsi a lavorare per stringere alleanze, trattati di protezione, tenere conferenze per la pace e per il disarmo, quando tutto questo risulta vano, inutile o al massimo effimero e transitorio; perchè non gli stati comandano, non i cosidetti uomini responsabili che detengono il potere di ciascun stato. Essi credono di agire, di comandare, di dirigere. Essi non sono che uomini rappresentativi, in realtà rappresentano le nazioni, ma non il potere. Il potere è oltre e fuori di essi, il potere vero, assoluto, dominatore, che può fare la pace e la guerra, è solamente e unicamente nell'Alta Banca. E questo potere è anonimo, irresponsabile, irraggiungibile, insindacabile e non può quindi essere nè accusato nè colpito.

MANI. — Ma tu credi veramente che l'Alta Banca sia così potente?

PIRRO. — Altro che potente! Un'inchiesta francese condotta dopo la guerra ha rivelato che fra gli azionisti delle industrie pesanti (cioè di guerra) francesi, ci sono molti tedeschi, e fra gli azionisti delle industrie pesanti tedeschi, c'è un egual numero di azionisti francesi! Ed è risultato parimenti che nelle altre industrie pesanti, cioè le fabbriche di cannoni che passano per nazionali, il capitale è ugualmente detenuto da capitalisti di nazionalità molte volte tradizionalmente nemiche o rivali della nazione alla quale apparentemente appartiene l'industria che si sente magnificare come un vanto nazionale!

Tutte le internazionali hanno fatto più o meno fia-

sco, o si rinnovano ad ogni primavera; la sola vera internazionale sicura, reale e potente è quella della Banca, è quella del denaro!

MANI. — Ma si direbbe che l'Alta Banca dovrebbe lavorare per la pace e per la tranquillità, poichè in questa possono fiorire le industrie e quindi aumentare gli interessi del capitale!

PIRRO. — Tutto al contrario! L'Alta Banca che è la vera detentrice e la vera sovvenzionatrice dell'industria di guerra, che per la sua grandiosità richiede una immobilizzazione di capitale enorme, ha interesse fondamentale che questa lavori in pieno.

E quando questa lavora febbrilmente se non in caso di minaccia o di previsione di guerra? Se tutto è tranquillo, se tutti andassero d'accordo, se non ci fosse la paura, la minaccia di guerre, le fabbriche di cannoni resterebbero inattive. Da qui deriva la commedia delle conferenze per la pace e per il disarmo.

In queste conferenze c'è sempre un delegato, di una nazione qualunque, che è incaricato di far abortire il disarmo e la pace, e siccome le apparenze e le reciproche gelosie fra le nazioni, o la divergenza di interessi sono sufficienti a spiegare in altro modo l'insuccesso di queste conferenze, così nessuno si accorge dove invece è il gioco, il grosso, il tragico gioco! e nessuno s'accorge che le carte di questo gioco sono tenute da altre mani che non figurano.

Qualunque avvertimento, qualunque sconfitta, qualunque rivoluzione con i suoi inevitabili disastri finanziari *locali*, qualunque deprezzamento di valo-

ri e di moneta avvenga apporta sempre al capitale in se stesso, cioè a chi lo detiene e lo maneggia — l'Alta Banca internazionale — degli immensi benefici. Che cosa importa a questa Alta Banca che le azioni industriali della nazione A e la moneta e i valori di stato della nazione A vadano a rotoli, vadano a zero, se contemporaneamente e per il fatto stesso che quelle della nazione A cadono, aumentano i valori industriali e di stato delle nazioni B o C che l'alta Banca detiene ugualmente? A chi ha beneficiato l'immenso disastro della svalutazione monetaria e di titoli della Germania, Austria, Ungheria del dopo guerra?[1] All'Alta Banca. All'infuori della svalutazione della moneta che in alcuni casi è stata distrutta nei suoi vecchi buoni per crearne un'altra su altra base, molti di questi titoli industriali che nel crollo generale erano discesi, dopo alcuni anni sono saliti! Che importa all'Alta Banca tenerli nelle sue casseforti ad aspettare? E tutti i valori immobiliari non salgono forse nello sfasciarsi di quelli industriali? Il disastro, le perdite sono reali per i piccoli possidenti, per i piccoli azionisti, per le piccole banche, le cui risorse non hanno fondi disponibili per far fronte al momento, non hanno capitali liquidi per sostenersi fino a burrasca passata. Per l'Alta Banca non è così: i suoi capitali, non conoscendo frontiere e non avendo nazionalità, trovano sempre la compensazione altrove e attingendo altrove trovano sempre il modo e la possibilità di rifarsi, compensarsi, at-

---

(1) Si tratta della 1ª Guerra Mondiale 1915-1918.

tendere e realizzare così guadagni immensi sulle rovine e le miserie dei piccoli!

MANI. — Tutto questo che tu dici presuppone una organizzazione vasta, una specie di spionaggio internazionale, un complotto sempre vigile, una congiura sempre pronta, e dovrebbe ben risultare alla vigilanza dei vari stati.

PIRRO. — Ma no, non è necessario, perchè tutto questo è in *potenza*, sempre senza bisogno di nessuna organizzazione, perchè tutti gli interessi — del capitale in se stesso — sono eguali e mai contradditori.

MANI. — Cioè?

PIRRO. — Quale è il solo interesse del capitale? Evidentemente che questo renda o frutti il massimo possibile. Unico e non discutibile interesse. E in questo tutti i detentori del capitale di tutto il mondo sono d'accordo senza la minima divergenza d'opinione.

Che cosa è la Banca se non l'organizzazione che ha raccolto sotto la sua egida i detentori di capitale di tutto il mondo? E difendendo gli interessi di tutti questi detentori, ne è al medesimo tempo la protettrice, direttrice e rappresentante.

Non sono possibili divergenze d'opinione, non sono necessarie direttive, uomini di eccezione al comando, vaste organizzazioni ecc. Tutto questo va, per così dire, a posto da sè: la strada è unica, la direzione è unica, il fine da ottenere unico e tutti nella Banca sono dello stesso parere e lavorano allo stesso scopo. Direzioni, organizzazioni, uomini eccezionali sono necessari dove c'è da dirigere quelle che possono essere attività o sforzi divergenti, organizzare

lavori contradditori; qui tutti sono d'accordo e lavorano allo stesso fine e allo stesso modo con la stessa fatale, necessaria, unica direttiva.

Le banche stesse con la loro organizzazione di servizi si trovano ad avere tutto quello che è necessario anche a questo che si può definire una superiore organizzazione che si è venuta creando da se stessa. E' inutile cercarne gli uomini responsabili, i dirigenti. Non esistono, sono tutti e nessuno. E' l'ingranaggio stesso della Banca che con gli sviluppi successivi è venuto a creare questa superiore unità d'interessi che è l'interesse stesso del capitale. E come l'organizzazione, il sorgere e diffondersi dell'Istituto Bancario ha poco più di un secolo — nella sua forma attuale — la società è venuta sviluppando inconsciamente una potenza che non può controllare, ma dalla quale è controllata completamente; gli stati se la sono trovata questa potenza senza poterla dirigere, nè controllare e molte volte se la trovano in antitesi con gli interessi dello stato stesso, ma devono chinar la testa. E' il terribile dio del materialismo, è il dominatore di tutte le attività materiali del mondo, è il nemico colossale, gigantesco della società stessa e la sta uccidendo. Ah! la famosa crisi scoppiata poco dopo la guerra e della quale si sono inutilmente cercate le cause e più inutilmente i rimedi! Ma non si accorge dunque nessuno che ormai questa colossale organizzazione bancaria ha finito con l'essere così autonoma che i rapporti fra il capitale e il lavoro non esistono più?

MANI. — Come sarebbe a dire?

PIRRO. — Tu ricorderai che anni fa in Argentina il prodotto grano è stato così abbondante e i prezzi ne erano così discesi che, piuttosto che venderlo, lo si è bruciato nelle locomotive che hanno marciato per un po' di tempo a frumento invece che a carbone!

Nel Brasile per una eguale crisi, cioè abbondanza di produzione e relativa diminuzione di prezzo nel caffè, non so quante tonnellate di questo prodotto sono state buttate a mare; per uguale ragione si sono buttate a mare balle di cotone negli S. U. d'America. Ci si domanda perchè. Gli economisti rispondono che il prezzo di vendita, data la quantità del prodotto, non avrebbe compensato le spese di produzione. Ma così dunque con la distruzione, neppure quel poco che poteva valere è stato realizzato. Dunque poniamo che invece di 10, come poteva essere pagato negli anni normali, fosse stato pagato 5; ma si è rinunziato anche a questo 5, perchè il prezzo stabilito negli anni precedenti non venisse diminuito anche negli anni successivi. Si è preferito sottrarre la merce al commercio con la distruzione, piuttosto che avere cinque. Dunque si è preferito il nulla, la distruzione al cinque. Tu capisci che questo delitto, questa follia non sarebbe stata possibile, se i prodotti fossero stati ottenuti da piccoli proprietari. I quali non avendo disponibilità e non potendo rinunziare al piccolo incasso, avrebbero venduto a cinque. Questo delitto è stato possibile perchè c'è il trust, la banca che controlla, il capitale, che, a mezzo della banca, vuole che esso, capitale, renda sempre non meno di un dato per cento! Nota che la

spiegazione del non voler *abituare* il commercio al prezzo più basso, non redditizio o non abbastanza redditizio è falsa, perchè i prodotti della terra, e questi erano tutti nel caso, variano di anno in anno per le condizioni climatiche che sono all'infuori di ogni previsione.

La ragione potrebbe, se mai, essere, non dico valida, ma almeno più verosimile se si fosse trattato di prodotti unicamente industriali, come macchine, automobili, delle quali del resto c'è una sovraproduzione. E anche qui il valore di queste macchine è arbitrario, commerciale, non reale. Sappiamo tutti che un'automobile fabbricata in grande serie e il cui prezzo commerciale s'aggira sulle 10 mila lire, alla fabbrica costa 900 o 1000 al massimo.[1]

Dunque i valori commerciali non hanno più nessun rapporto nè col lavoro e il suo costo, nè con la materia prima e il suo costo e apparentemente nemmeno coll'interesse del capitale impiegato! Quali le ragioni di questo assurdo?

Perchè la Banca, che controlla il capitale, vuole che questo capitale le renda sempre una x e che al di sotto di questa x non si scenda mai! A qualunque costo! E siccome la Banca è il vero, autentico, generale e internazionale trust del capitale, impone i suoi voleri a tutti e ovunque.

Ma la più tremenda e spaventosa schiavitù che l'Alta Banca impone a tutto il mondo è la necessità della corsa pazza agli armamenti con lo spettro del-

---

(1) La cifra è per esemplificazione.

la guerra. A chi fruttano gli armamenti? Alle grandi industrie, alle industrie pesanti. Il terribile è che col progresso della tecnica quasi tutti gli armamenti invecchiano in pochi anni e diventano quindi inservibili o poco meno, senza aver servito a nulla. Corazzate, aeroplani, cannoni, mitragliatrici sono vecchi dopo pochi anni, e non hanno servito che ad essere collaudati e a figurare nei bilanci delle rispettive nazioni. La tecnica, avendo arricchito gli eserciti di tutti questi prodotti, è diventata come Saturno che mangia i propri figli, e li mangia tutti ancora giovanissimi. Si dice che se tutte le industrie di guerra non lavorassero, sarebbe aumentata la disoccupazione; ma ci vuol poco a capire che se i governi di tutte le nazioni non fossero spolpati dai tremendi bilanci per gli armamenti, tutti i capitali che questi assorbono potrebbero essere impiegati in opere pubbliche, strade, canali, ponti, lavori che servirebbero a qualche cosa di positivo e di reale e che forse darebbero utili.

Ma abbiamo visto che la Banca, l'Alta Banca sa per esperienza che la pace frutta sì, ma meno della guerra, e dalle controrivoluzioni e delle rivoluzioni che quasi sempre la seguono nei paesi sconfitti, e allora l'attende, la prepara, la agita sempre davanti al mondo.

Quando scoppierà questa guerra che si prepara e che cova, sarà la fine non dell'Europa soltanto, ma anche della nostra cosidetta civiltà. La quale morrà e i posteri non la rimpiangeranno, perchè non avrà lasciato nulla dietro di sè! Sarà l'esempio unico nella

storia delle varie civiltà, che si sono seguite nel mondo, di una civiltà che avrà usato tutte le sue scienze, tutte le sue industrie, tutta la sua tecnica a distruggere se stessa. Sarà il più grande, il più mostruoso suicidio che la storia ricorderà.

Civiltà che basata e diretta dalle leggi della materia, preoccupata solo di questa, padrona e sfruttatrice di tutte le energie della materia, da queste stesse energie da lei scoperte, asservite, dominate, sarà distrutta.

Speriaro che i nostri più o meno tardi nipoti assistano al sorgere di un'altra civiltà, retta da leggi che non siano desunte solamente dal mondo della materia!

Questa terribile potenza anonima che è l'Alta Banca rende insolubile il problema sociale della spartizione equa della ricchezza ed è non solo la naturale nemica dello stato e di tutti gli stati, ma è la naturale nemica della società e del suo benessere. Poichè non permette che il grano sia venduto ad un prezzo inferiore, rende più sensibile la miseria di chi per comperare quel pane ha pochi mezzi; poichè fomenta e mantiene gli odii e le paure di guerra, porta ad una spaventosa dispersione di denaro nelle spese militari, impoverimento di tutti, perchè tutti concorrono attraverso contribuzioni e tasse a quelle spese. Rendendo più difficile la vita ne acuisce la lotta che diventa sempre più accanita e (salvo che per una certa parte, cioè come abbiamo visto circa il dieci per cento degli individui che compongono la società) è lotta che si fa per la ricchezza, cioè per

qualcosa che non è indispensabile. La prova di questa verità è data dal fatto che precisamente dove c'è meno bisogno di denaro, si lotta per averne di più e con maggior accanimento. Cioè nelle classi che avendo lo stretto necessario vogliono l'agiatezza; raggiunta questa vogliono la ricchezza; raggiunto un milione ne vogliono due, dieci, un miliardo! A che scopo? Perchè? Per la grandezza, per la potenza. Ed ecco che i dolori e le lotte per arrivare alla ricchezza vengono ad identificarsi in quelli per raggiungere la grandezza e la potenza! Quale ironia! E pensare che la vera potenza del denaro, che tanti si affannano a raggiungere, è in mano di questa anonima e irraggiungibile Alta Banca che da un momento all'altro può ridurre alla miseria questi ricchi che tanto hanno lottato per raggiungere la ricchezza. Ah! che lezione avrebbe dovuto essere pei cacciatori di ricchezze la miseria improvvisa, causata dalla svalutazione della moneta e dei titoli dell'immediato dopo guerra, e dalla rivoluzione russa che ha popolato gli altri stati d'Europa di russi, più o meno principi, ridotti da enormi ricchezze alla più nera miseria! Ma nessuno ha capito la lezione e si continua a lottare e proprio dove c'è meno bisogno, più accanita è la lotta. Pensa alla tranquillità del contadino e a quella di certi operai o artigiani che sono contenti di avere il necessario, e confrontala con la caccia, l'accanimento, lo sfrontato affarismo cinico e molte volte imbroglione che vedi diffuso nelle classi che già detengono un certo benessere, una certa ricchezza; nelle classi di affaristi, commer-

cianti industriali e dei loro santi protettori: avvocati, procuratori e agenti di cambio e bancari!

Ma così vuole la nostra società son le sue leggi e i suoi usi materialistici.

MANI. — Credi possibile si possa nel mondo materiale seguire leggi che non siano desunte dal mondo stesso della materia?

PIRRO. — Perchè no? In ultima analisi non è lo spirito che con le sue idee, attraverso la mente, regola il corpo, quindi la materia?

Se lo spirito dirigesse la mente dell'uomo con altri concetti, il corpo non potrebbe che ubbidire e quando io dico che la nostra società è retta dalle leggi della materia, voglio dire che queste hanno invaso il campo della mente e che l'uomo ha un modo di pensare, concepire e dirigere le sue azioni con le stessi leggi che regolano il mondo della materia.

La materia domanda sempre, richiede sempre: e quando tu al tuo corpo, alla materia domandi uno sforzo, un anticipo di energia, essa te lo dà, ma ti fa poi pagare gli interessi e che interessi! Come quelli del più nero strozzino! Così sforzi continui, lavoro intenso e prolungato li devi poi pagare con nevrastenia, esaurimento, dispepsie, acciacchi di ogni genere; ecco gli interessi di questo colossale strozzino che è la materia! Ben diverso è il comportarsi dello spirito! Egli dà, dona, elargisce sempre, generosamente e non vuole essere ricompensato, non ti fa pagare nessun interesse. Egli trova e fa trovare in se stesso il premio, in se stesso l'interesse, la ricompensa! Ed è tanto significativo questo diverso mo-

do di comportarsi dello spirito, poichè in alcuni casi la interessatissima materia — come un sensale intermediario che domanda sempre la sua partecipazione agli utili — ti fa pagare gli interessi del suo lavoro anche quando non è che un intermediario. Quando si compie uno sforzo intellettuale, un *surmenage* intellettuale, è lo spirito che lo fa, ma egli lo manifesta attraverso l'intermediario cervello: ebbene, questo cervello pretende la sua partecipazione e ti punisce di averlo troppo usato — e in questo caso solo come intermediario appunto — con nevrastenie e debolezze nervose.

Non ti pare che ciò sia molto eguale, molto affine al processo di utili e compartecipazioni che contraddistingue la nostra società? A quando una società basata non sull'egoismo, non sulla partecipazione agli utili, ma sull'altruismo?

L'uomo, il componente di questa nostra società, è formato di spirito e di corpo; viceversa ha formato e basato la sua società solo sull'esempio e sulle necessità del suo corpo, della sua materia: questo lo possiamo fino ad un certo punto spiegare con la incompleta evoluzione, quale è attualmente il suo stato sociale. Perchè non dobbiamo poter concepire e sperare che in un avvenire non prossimo certo, ma sia pure futuro remoto, l'uomo avendo elevato finalmente la sua educazione spirituale e individuale non debba arrivare a concepire una società basata sul modo di comportarsi del suo spirito? Certo ne siamo ancora lontani, certo ciò richiede ancora molto tempo, molti secoli, forse millenni, ma se si incomin-

ciasse a dare una diversa educazione ai nostri ragazzi, se le scuole avessero anche altri insegnamenti oltre quelli che hanno attualmente, si potrebbe già avviarsi.

MANI. — Mi pare che di tutto questo nella nostra società non ci sia nemmeno il principio!

PIRRO. — Purtroppo; ma tu capisci che se un diverso orientamento spirituale fosse in tutti e lo si inculcasse con l'educazione, si potrebbe vedere o intravvedere un principio di miglioramento della società. Si è abolita la schiavitù corporale, ma non si è abolita quella del bisogno del denaro; anzi si può dire che la si è aumentata con la tentazione delle comodità che tutte costano ed hanno così aumentato il costo medio della vita.

Vediamo un po' come si è arrivati all'abolizione della schiavitù. Vietandola per legge. Ma quando questa legge è divenuta improrogabilmente necessaria? Quando nella coscienza di tutti si capì che era una ignominia. Questa idea ha forzato governi e principi ad abolire la schiavitù.

Con eguale procedimento si può arrivare all'abolizione della schiavitù del denaro.

E' stato osservato, credo dal Ruskin, che il valore del denaro che uno possiede è rappresentato dal bisogno che gli altri hanno di questo denaro. Ora questo porta a pensare che se il denaro fosse più equamente distribuito, il suo valore diminuirebbe.

Questo è possibile non certo con i mezzi coercitivi, le leggi sono troppo facilmente eluse, ma con l'educazione della coscienza, di quella stessa coscienza che

ha portato, come abbiamo visto, alla abolizione della schiavitù.

Se noi osserviamo, tutto nell'educazione stessa è basato sulla valorizzazione del denaro: dai premi in denaro alla glorificazione di tutti coloro — che si citano come modelli — che dal niente sono arrivati alla ricchezza — quindi che bisogna imitare — alla necessità, che si inculca a tutti, di studiare, non perchè lo studio apra dei mondi, ma perchè questo apre la possibilità di arrivare, cioè apre dei posti redditizi. Se tutto questo ha come base le possibilità di ricchezza, potere, bisogna purtroppo riconoscere che non solo le direttive della società sono materialistiche e quindi tali da mantenervi tutti i dolori, le miserie e le lotte che la distinguono, ma che non vi si scopre il minimo accenno, il più lontano principio di un miglioramento futuro. Se nella educazione non esistesse un generale concetto informativo della lotta individualizzata al massimo — che porta al concetto che quello che si conquista è per la lotta contro un altro — cioè che quello che si conquista lo si strappa, lo si ruba ad un altro, (quindi devo arrivare prima io, perchè altri non portino via a me quel qualunque premio al quale aspiro), se non fosse in tutti i modi mantenuto questo concetto di possessione e di *conquista materiale di tutto*, e di premio a chi strappa questa conquista, si potrebbe sperare di arrivare anche ad una coscienza generale che è non solo inutile ma dannosa, almeno in quanto presuppone uno spreco di tempo e di ener-

gia, il conquistare più ricchezza di quella che è strettamente necessaria.

Immagina che per un meraviglioso colpo di bacchetta magica, ogni uomo per una approfondita convinzione, frutto di una saggia educazione, di una disciplina vera, intima, spirituale, profonda, fosse convinto che la materia non ha nessuna importanza, che il suo io vero non è il corpo, ma lo spirito che lo illumina e lo vivifica, e che lo spirito si deve curare, accontentare, purificare, elevare. Se così fosse non credi che tutte o quasi le miserie di questa nostra umanità scomparirebbero, o sarebbero grandemente diminuite, attenuate, alleviate?

Chi darebbe più la caccia forsennata alla ricchezza, agli onori, agli agi superflui e voluttuari? Scomparirebbero le invidie. Invidiare che cosa, quando ognuno ha il proprio spirito? suo, ben suo? la coscienza di esso, la cura di elevarlo? Gli odi, le vendette quale ragione avrebbero? Il dislivello della ricchezza, causa indiretta sì, ma reale, delle miserie materiali scomparirebbe per incanto. Chi accumulerebbe più denaro se sentisse veramente l'illuminazione dello Spirito? Ah! tutta questa gente che parla di crisi, di diritti, di doveri, di progresso, di civiltà non si è dunque accorta che il problema è diverso, è *sostanzialmente diverso*? Quando si apriranno gli occhi? Quando si comprenderà che tutta questa civiltà e questo progresso non esistono, *non esistono fino ad oggi*? Che fino ad oggi noi non abbiamo *realmente* progredito?

Chi può negare con sicurezza che forse anche la

scienza, questa orgogliosa nostra scienza sperimentale, che accumula migliaia e migliaia di piccole verità, che non sono che frammenti di leggi, senza mai poter rispondere al perchè ultimo di tutte queste frammentarie leggi della fenomenologia, non sia fondamentalmente errata e destinata a dibattersi, allo stesso modo della società, in un vicolo chiuso, in un cerchio senza uscita, perchè anch'essa, anche la scienza vuol continuare ad ignorare lo spirito? Se noi domani sapessimo veramente quale è il potere dello spirito, chi potrebbe negare che questo non ci rivelerebbe infine altre leggi della natura? chi potrebbe negare aprioristicamente che forse ci rivelerebbe una sola legge, la legge unica sulla verità delle cose tutte, del mondo tutto?

MANI. — Certo che se si lavorasse a modificare profondamente la coscienza di tutti gli uomini, la società migliorerebbe. Questo tentativo è stato fatto da tutte le religioni.

PIRRO. — Se le religioni non sono riuscite, la colpa non è delle religioni, ma dei sacerdoti che sono spesso inferiori all'altezza del loro compito.

Ora mi pare tu possa capire l'origine del mio profondo scetticismo per il cosiddetto progresso della nostra società (perchè si sono raggiunte velocità di 6000 Km. all'ora) mentre gli individui che la compongono sono meno progrediti di un yoghi per quanto riguarda l'evoluzione e il vero progresso, quello dello spirito, sia concepito come progresso dell'individuo, sia anche, se vuoi democraticamente, come elevazione spirituale e collettiva delle masse.

Capitolo II

Pirro. — Dopo aver parlato dei dolori inerenti alla miseria, dell'umiltà e delle relative lotte per la conquista della ricchezza e della grandezza, consideriamo oggi un'altra causa di dolore nel mondo: astinenza, conquista dell'amore fisico, conquista della donna per l'uomo, dell'uomo per la donna.

Il problema è difficile ed è uno di quelli che la letteratura di tutti i tempi e di tutte le epoche ha enormemente complicato. Cominciamo a dire che sebbene in misura inferiore a quella che offre l'arte, anche l'amore dà all'uomo la possibilità di trasportarci in un mondo spirituale al di sopra della materia.

Spinoza nella sua etica definisce l'amore: « la gioia con l'idea del corpo esterno ». Mi pare molto giusta e precisa; è l'idea del corpo esterno che limita in questo campo, la pienezza della gioia. Quindi questa limitazione determina e circoscrive le possibili elevazioni dell'amore. Così le elevazioni che può dare l'amore sono sempre limitate in un cerchio che ha per centro il proprio io, calcolate e proporzionate ai rapporti con questo io. Cioè non godiamo, ma

godiamo in quanto l'idea della cosa amata si riferisce a noi; qui non abbiamo più la gioia in se stessa, ma la gioia in noi con le limitazioni relative al nostro io. Questa gioia definita e limitata dalla capacità nostra a provarla, diventa ancora più limitata dalle capacità e dalle qualità dell'oggetto dell'amore. Una cosa mi pare ad ogni modo importante nell'amore: la forza dell'impulso ad amare. Si ha un bel dire che il sesso ci chiama e ci spinge! Non mi pare che si possa restringere l'amore solo a questo. Si direbbe invece che nel nostro spirito esista un formidabile impulso, una necessità inesorabile d'amare, amare, amare; ma non sappiamo bene chi e che cosa. Il nostro corpo con i suoi stimoli sessuali ci porta a concentrare il nostro amore, nella forma dell'altro sesso, e ci formiamo nella mente una immagine da amare. Questo produce l'incapacità tipica dell'amoroso a vedere nella sua realtà totale la persona amata. Come si potrebbe spiegare se non fosse così, ciò che Stendhal chiamava la cristallizzazione? Abbiamo già in noi così forte il desiderio di amare ed una immagine da amare, che basta una casualità qualunque, un incontro, un'occhiata a far sì che si concreti subito questo desiderio sulla persona casualmente incontrata. Il processo secondo me è inverso a quello della cristallizzazione di Stendhal. Noi veniamo cioè adattando e sovrapponendo questa immagine alla persona amata, e tanto bene noi facciamo questo adattamento da non vedere più la persona reale se non attraverso questa immagine preesistente in noi e che si sovrappone alla realtà co-

sì perfettamente da nasconderla o da trasformarla completamente.

Mani. — Tu insomma poni l'amore fra le idee innate, in un certo modo.

Pirro. — Mi pare che questo renda spiegabile facilmente le vicissitudini complicate dell'amore, i suoi alti e bassi, le difficoltà che si oppongono alla facilità e alla serenità degli scambi. Così se queste due immagini o idee innate dell'amore sono nei due soggetti abbastanza vicine, potrà avverarsi l'amore felice, in caso diverso no. Una quantità di differenze, che si tradurranno in malintesi amorosi, saranno inevitabili anche se nell'uno l'immagine è formata e nell'altro no. Se in uno è formata con maggior intensità che non nell'altro. Se nell'uno sono sviluppati certi lati e certe proprietà di questa immagine e nell'altro proprietà ed attributi vicini, diversi o contrarî. Fa la moltiplicazione per due di ognuno di questi casi e potrai arrivare a renderti ragione non solo dell'andamento di certi amori, ma di tutte le sfumature d'intensità, di tepore o di freddezza, di tutti gli ondeggiamenti di queste differenti intensità, dei passaggi all'indifferenza, all'insopportabilità, per arrivare fino all'odio col delitto che chiude tanti amori.

L'impallidire progressivo di quest'immagine preesistente, attenuata progressivamente dalla presenza della sensazione reale dell'oggetto amato, rende sempre più chiara, vera e non deformata l'immagine reale; questa finisce così a scacciare e a schiacciare

con l'evidenza della sua realtà l'immagine preesistente fino allo spegnersi e al morire dell'amore.

Un'altra prova che l'idea dell'amore proviene dallo spirito umano ed è in esso preesistente è la potenza con la quale quest'idea tinge di se stessa la visione delle cose materiali e soprattutto delle cose della natura. Dare un'anima a tutte le cose, parlare con le piante, con gli animali, con le pietre anche, con i fiori specialmente, dare a tutto ciò il proprio sentimento; sentire il cielo, il paesaggio, il chiaro di luna, come cose che fanno parte del nostro amore; allargare insomma il mondo visibile al materiale ed innalzarlo, spiritualizzarlo non è solo dei poeti e degli artisti; qualunque individuo giovane e innamorato lo fa e lo farà tanto più quanto più questo amore sarà ancora nell'atmosfera dello spirito e non sarà stato mescolato, contaminato ed abbassato dalle idee e dall'esperienza del piacere. Questo bisogno, questa tendenza a spiritualizzare tutta la natura è la prova della preesistenza spirituale dell'idea dell'amore, che crea e vede tutto il mondo attorno come fosse formato dalla stessa sua essenza spirituale. Lo spiritualizzare tutto il mondo sensibile dà origine alla ben nota timidezza di due individui veramente innamorati. Questo stato che si potrebbe dire etereo, conserva tuttavia una vaga sensazione della realtà, ma la capovolge. L'idea spirituale, essendo la dominante, diventa realtà; il mondo materiale è visto come in sogno; ma un sogno che disturba la realtà dell'idea, un sogno di cui si ha timore. Timore di tutte le sue immagini, che arriva al ti-

more vero della materialità, finanche a quella rappresentata dal contatto dell'essere amato. Questo timore si manifesta nella confusione e nella timidezza che rende difficile il contatto materiale, sia pur quello del semplice bacio. Quante incertezze, quanti timori precedono sempre il primo bacio, atto che determina e consacra il primo contatto fisico fra i due amanti! Il bacio, pur essendo un contatto materiale è, in un certo modo, il meno materiale; non è che un timido preluidio che, passo passo, conduce al piacere, il quale con i suoi contatti giunge veramente ad una materialità piena, e diciamolo pure, grossolanamente e trionfalmente animale.

Così si spiega come nulla uccida più rapidamente che l'amore della convivenza, che diventa spesso una semplice abitudine di sensualità, senza amore. In questo caso la sensazione *reale* dell'oggetto amato, con la sua costante presenza, si sovrappone all'idea preesistente dell'amore e alla spiritualizzazione della persona amata fatta dall'idea. L'amore non trovandosi più di fronte che una persona di carne, con tutti i difetti e le manchevolezze della materia corporale, si attenua, si affievolisce, scompare, muore.

Molto più a lungo può durare un amore senza la convivenza: in questo caso i momenti di sensualità che intervengono sono parentesi. Data la intensità del piacere fisiologico che riesce quasi a soffocare la bestiale materialità dei contatti e la loro brevità, l'immagine sensoria della realtà non è continuamente presente; *l'idea dell'amore* può ancora sussistere e mantenersi. Passate queste parentesi, l'idea del-

l'amore ha tempo per espandersi e dominare ancora sovrana nella mente del soggetto.

MANI. — Io credo a quanto dici, ma più timido forse di te, non oso manifestarlo.

PIRRO. — Perchè?

MANI. — Perchè l'amore timido, come lo hai descritto, è un'anticaglia oggi, se si considera la disinvoltura dei giovani moderni o meglio ancora se si considerano gli usi e le abitudini amorose delle civiltà cosiddette più progredite.

PIRRO. — Se le abitudini della società o di alcune società possono avere modificato le apparenze, non credo ne abbiano toccato l'essenza. Quando uno qualunque di questi rappresentanti della disinvoltura amorosa sia veramente e profondamente tocco dall'amore, vedrai la sua disinvoltura scomparire — è proprio il caso di dire — come neve al sole!

* * *

Io attribuisco grande valore al fatto di ritrovare, nel pensiero e nelle idee delle più lontane civiltà nel tempo e nello spazio, sotto climi e regioni più diverse, idee eguali o affini, poichè ciò prova l'origine unica di queste idee: l'intuizione e, se vuoi chiamarla altrimenti, la rivelazione. Così Anassimandro che parla della morte come di una espiazione, Platone che disprezza il mondo dei sensi e desidera ardentemente di tornare nella sfera dell'idea, Plotino che ha vergogna del suo corpo e del modo in cui vi è entrato, Empedocle che dice che per l'anima la

vita è l'espiazione del suo desiderio di vita separata, provano quanto le idee religiose di caduta, di peccato originale, d'espiazione siano egualmente familiari all'Europa come all'Asia.

Qual è il significato di una idea così diffusa di caduta, di colpa, di peccato originale? Idee tanto diffuse in così lontane e differenti epoche, se pure diversamente espresse e travestite di diverse significazioni particolari secondo gli usi, le religioni, le civiltà, devono avere una verità forse occulta, forse trascendentale, ma appunto per questo, verità nell'assoluto.

E' la storia di Eva che affiora in tutte queste diverse idee; ma quale significato ha questa storia?

Quale relazione ha la caduta di Eva con la caduta dell'anima? Sono diverse od hanno un unico significato? O quella di Eva non sarebbe che il simbolo della caduta dell'anima che troviamo pure egualmente sparsa e diffusa nelle più antiche religioni e civiltà?

* * *

Ad un'altra antichissima tradizione io voglio accennare ora: quella dell'Androgino. Nella genesi si dice dapprima che l'uomo era stato creato da Dio « masculum et faeminam »; poi fatto cadere l'uomo (cioè questo masculum et faeminam) in un profondo sonno ne staccò una costola e, formata con questa parte una donna, gli diè in essa una compagna e un aiuto *adjutorum simile sibi* e al posto della

separazione fu trovata della carne « et replevit carnem pro ea ».

Un'analoga allegoria è riferita da Aristofane nel Convito di Platone:

« L'uomo fu da principio di due sessi: maschio e femmina, di figura tondeggiante, di membra raddoppiate, congiunte e formanti una sola persona (erant duo in carne una), robusto e vigoroso tanto che osò attaccare gli dei. Onde renderlo incapace ad un nuovo assalto Giove lo divise in due ed ordinò ad Apollo di distendere della pelle sopra la parte divisa che fu annodata sotto l'ombelico a mo' di otre ».

Secondo un altro mito pagano Mercurio, vedendo una volta due serpi unite in amore, gettò tra di loro il suo bastone o caduceo — simbolo della scienza — e furono subito separati l'uno dall'altro.

Questi due rettili, maschio l'uno e femmina l'altro, attaccati al bastone compongono il simbolo dell'essere androgino detto pure ermafrodito.

Hermes o Mercurio che detiene questo simbolo non è Hermes trimegisto tre volte grande, ma il secondo Hermes, quello terrestre, vale a dire la personificazione dell'intelligenza e della ragione umana, l'istruttore degli uomini. Perchè la scienza, il desiderio di sapere, compare nelle più antiche leggende dei primi uomini, e nell'atto del generare?

Nel racconto della Bibbia il principio tentatore (il serpente Hava o Heva, nome che pel carattere fonetico aveva anticamente servito a indicare l'Essere o principio di vita e che pare sia stato preso per il nome della prima donna) non si serve per la sua ten-

tazione del desiderio di conoscere l'albero della scienza del bene e del male? Quale legame possiamo trovare noi fra il bisogno del sapere e il generare? In un ordine materiale io penso che questa curiosità di conoscere sia forse un allargamento a simbologia di quella avidità di sapere che è nella pubertà così potente e così spinta dal mistero sessuale, che tutti possono ricordare di aver provato e che non si può credere solo derivato dal mistero col quale alla giovinezza, nell'educazione, si tiene nascosto e velato l'atto della generazione. Mi pare che sia qualche cosa di innato, e che la parte istintiva e innata di questa potentissima curiosità, sia maggiore di quella che può derivare dal mistero col quale attorno ai giovani si fascia l'atto generativo.
La leggenda dell'Androgino mi pare si possa legare con il primitivo processo sessuale nella formazione delle cellule che si moltiplicano col semplice processo della divisione e suddivisione. In tutto ciò che riguarda la generazione e le leggende antiche su di essa, i problemi e le domande si affollano con contraddizioni di difficile soluzione. Vediamo una formidabile attrazione unire i due sessi, per quello che nella natura tutta troviamo una delle sue più costanti e più gelose cure e preoccupazioni: la conservazione della specie.

Ma — per l'uomo — e solo per lui, cioè per quello che vien definito il solo animale dotato di ragione, vediamo che la natura ha posto una piccola, ma innegabile barriera, quasi ad avvertire che questo atto, pur così necessario, secondo la natura, alla con-

servazione della specie, comporta una ferita, una rottura, una violazione. Perchè solo per questa funzione, unicamente per questa deve esserci bisogno di provocare una ferita? Perchè?

In tutte le religioni più antiche e più alte noi troviamo la storia dell'anima che si può riassumere così: l'anima, questa scintilla divina, cessando di essere pura, attirata dal desiderio di conoscere, si riveste di un corpo materiale, entra cioè nel cerchio delle generazioni.

Origene dice che gli spiriti originariamente erano buoni, ma buoni per innocenza non per conoscenza. Ora è logico che per diventare buoni per conoscenza bisogna conoscere il male e la sofferenza, e che essendo il male e la sofferenza attributi della materia, bisognava incarnarsi per potere diventare buoni per conoscenza.

Il serpente, questo simbolo che noi troviamo sempre all'origine dell'uomo, disposto in cerchio significa la vita universale; in un senso più profondo significa la forza che mette in movimento la vita. Gli spiriti attirati da questa forza e tentati da essa, dal desiderio di conoscenza (albero del bene e del male), rivestiti dal corpo materiale, si sarebbero uniti con l'atto che crea il nuovo essere. Il senso di peccato, di impurità che resta sempre nell'atto sessuale deriverebbe da ciò che ricorda e rinnova la discesa del puro spirito nel corpo materiale, poichè prepara la materia, il corpo, per la discesa di un nuovo spirito.

Si direbbe che la natura abbia messo nel corpo

della donna una piccola barriera, quasi un avvertimento che qualche cosa bisogna violare, rompere, per arrivare alla nuova generazione.

Perchè nessuno ha saputo dare una ragione sufficiente all'esistenza dell'imene? E perchè lo troviamo solamente nella razza umana? In un modo tanto spiccio quanto superficiale alcuni naturalisti hanno detto: per proteggere gli organi interni. Ma gli organi interni dovrebbero se mai essere protetti durante la loro funzione più delicata — la gestazione — mentre proprio in questo periodo questi organi sono indifesi.

L'imene ha certamente ben altro significato all'infuori delle ragioni anatomiche, che non esistono o non si conoscono.

L'esistenza del diaframma, di questa barriera, la rottura della quale produce nella donna un più o meno grande dolore, e per l'uomo rappresenta un più o meno grande impedimento, è un simbolo, un avvertimento!

Pare che voglia dire alla donna: Tu sei pura, incontaminata ora nel corpo, come eri pura e incontaminata nel mondo dello spirito: il desiderio di conoscere ti ha fatto cadere nel corpo, nella materia. Così ora il tuo corpo è puro, incontaminato, il tuo desiderio di conoscere l'uomo fa cadere un'altra anima nel corpo, poichè tu vuoi preparare con un nuovo corpo la caduta di un'altra anima.

* * *

In un ordine spirituale la curiosità di conoscere, di sapere potrebbe provenire da questo:

La più antica e diffusa concezione della divinità che noi troviamo nelle religioni superiori, è quella della trinità.

La cosmogonia cinese dice nel Tao-te-King: il Tao o la ragione ha prodotto *Uno*, uno ha prodotto *Due*, due hannno prodotto *Tre* e *Tre* hanno prodotto tutte le cose.

Nella indiana troviamo Brama (l'immateriale) che generò il Verbo cioè Visnù, il terzo membro della trimurti è Siva o Amore che in greco diventa Ero.

Infine in quella cristiana troviamo il Padre, il Figlio (il Verbo) e lo Spirito Santo cioè l'Amore.

Ma come possiamo comprendere noi questa concezione della divinità come trinità?

Per la ragione umana, scintilla divina, non esistono impossibilità alla comprensione. Essa può elevarsi alle più pure e sublimi concezioni astratte e comprenderle.

Sant'Agostino dice per la trinità:

« Essere, conoscere, volere, cioè: sono, conosco, voglio; sono conoscendo e volendo e so di essere e di volere e voglio essere e conoscere. In queste tre cose veda chi può quanto è inseparabile la vita, una vita sola, una mente sola, un'essenza sola con distinzione inseparabile eppure con distinzione. (Libro XIII cap. II, Confessioni). Ma Sant'Agostino, se si preoccupa qui della distinzione e dell'unità del me-

desimo tempo, non dice e non spiega come dall'essenza stessa della Trinità, il mondo sia creato e lo sia per il suo modo stesso di essere.

Ora mi pare che una maravigliosa luce derivi invece nell'esplicazione della Trinità, se noi la possiamo concepire non solo in se stessa, ma nella sua essenza in funzione di creare tutto l'universo. Il Figlio del Padre è il Verbo, perchè il Padre essendo *E'* (verbo) il Padre essendo ha in se stesso l'Essere e l'attributo che è l'Amore (Spirito Santo).

Il Padre E' Amore. Essendo Amore, ama; amando E', cioè crea l'Essere (Verbo).

Il Padre E' Amore
(Essere)
(Verbo)
(Figlio)

Così concepita la Trinità divina è non solo la spiegazione della Vita, ma rivela la creazione dell'Essere, di tutto l'Universo, e pone alla base della creazione l'Amore.

Non è così in tutta la natura?

Tutti gli esseri non nascono dall'amore e per l'amore?

E così capita la divinità nella sua triplice essenza si spiega e diventa logico sia così diffusa e universale la concezione della divinità come trina, come la base e l'origine dell'Universo sia dalle più alte religioni identificata con la divinità e come possa essere stata negli antichissimi tempi rivelata a quegli uomini dalle menti superiori, che sotto i più diversi cli-

mi, nelle regioni più lontane sono stati i fondatori delle più grandi religioni, perchè degni di intuire, di divinare, di avere la rivelazione.

Questa così diffusa e universale concezione della divinità come triplice in una, è in altre parole l'unione dei due principi mascolino e femminino, che attraverso l'amore genera la nuova vita, il Verbo, cioè l'Essere.

In questa concezione della divinità noi troviamo dunque la fusione perfetta del principio mascolino e femminino: questa costituisce l'essenza stessa e il mistero della divinità.

L'uomo fatto ad immagine e somiglianza di Dio a questa perfetta fusione aspira, ma perchè, per quali ragioni, questa perfetta fusione ottiene così difficilmente?

Se noi possiamo concepire la spiritualità, con uno sforzo di astrazione delle nostre superiori facoltà intuitive e intellettive, è unicamente come qualche cosa di potente, di diffuso, senza limiti di tempo o di spazio, quindi non limitato e non circoscritto, cioè non individualizzato. Che cosa è l'individuo, se non la circoscrizione limitata, definita di una entità che nello spirito puro non può avere limiti?

E che cosa determina questa limitazione? La materia, indubbiamente.

La fusione perfetta dei due principi mascolino e femminino nella divinità porta alla creazione o generazione non solo dell'essere, ma di tutti gli esseri e di tutto l'universo quindi. Essa è nella divinità solo spirito, e di questo ha tutte le perfezioni, tutte le

possibilità, tutte le potenze illimitate, infinite, assolute.

All'uomo, fatto ad immagine di Dio, scintilla, ma solo scintilla, frammento, non totalità quindi della divinità, per totalizzare, completare questo frammento, per una necessità di gerarchia che è ovvia (altrimenti Dio avrebbe creato nell'uomo un altro se stesso) è stato necessario dare un involucro materiale. Ma questo involucro materiale, della materia ha tutte le limitazioni, le circoscrizioni. Egli sente il richiamo spirituale superiore della scintilla divina che è nelle sue profondità; ma come tutte le sue manifestazioni si esplicano attraverso il suo involucro pesante, l'uomo misurando l'aspirazione profonda della sua recondita spiritualità con le limitate possibilità della materia con la quale deve esprimersi, ne sente e prova tutta la incontentabilità, l'insoddisfazione: quindi desideri sempre nuovi, nella speranza che la novità o la differenza possano portare alla totale esplicazione, espansione, al potenziamento di quello che sente nel suo profondo io spirituale, che è poi la scintilla divina.

Di qui la brama rinnovantesi nell'amore, l'insoddisfazione, la tristezza, la melanconia che prende l'uomo dopo il coito; si direbbe che egli senta di non aver creato, se è riuscito a crearlo, che un essere imperfetto come lui, cioè un essere materiale, un corpo dove si perpetua il tragico dilemma fra le aspirazioni spirituali e le impossibilità materiali. Egli cioè non è riuscito — come Dio, la Trinità può fare — a creare un nuovo essere spirituale completo e fe-

lice nella sua totalità, ma un misero essere rivestito di materia, limitato e transitorio come questa.

Questo spiega la caduta nella storia dell'anima, questo spiega il peccato nella generazione che nell'uomo e nella materia è una parodia della generazione divina; questo spiega la rottura che bisogna inferire nel corpo — la barriera che bisogna rompere, la tristezza dopo il coito — la insoddisfazione perenne dell'uomo nell'amore.

La caduta nella storia dell'anima è la scintilla divina, parte della Divinità, dell'Assoluto che deve rivestirsi dell'involucro pesante — corpo — per completarsi e per *conoscere* tutto il mondo materiale. Le limitazioni di questo la lasciano insoddisfatta, poichè come parte della divinità sente o ricorda o è attratta ancora e sempre verso essa, cioè verso la perfezione assoluta.

Nella sua aspirazione verso l'Assoluto è l'Amore — lo Spirito Santo — che vivo e attivo in lei, eco o riflesso della divinità, la spinge ad amare a creare il verbo: l'Essere — ma poichè è un frammento — non il tutto, come la divinità, non può ripiegarsi su se stessa e così creare; cerca un'altra scintilla, un'altra anima in cui espandere questo Amore onde creare l'Essere. E come tutte queste scintille sono rivestite di materia, hanno un corpo ed è attraverso questo che tutte le sue attività, fino a che esso dura, possono e devono esplicarsi, così noi vediamo questa formidabile attrazione sessuale, questo fuoco che si rinnova incessantemente. Invano i materialisti tentano spiegare il desiderio sessuale come necessità della

procreazione (quante volte quello è indipendente da questa?) come istinto, come eccitazione proveniente da qualche ghiandola più o meno ripiena!

Ah! questo è molto al di sopra di tutto ciò. E' l'Essenza stessa della Divinità che agisce; è l'Amore la forza stessa che ha fatto creare alla Trinità Divina, il Verbo, l'Essere; è la forza attiva della Divinità stessa, che nell'uomo, scintilla divina, agisce. Non è forse vero, come diceva Giordano Bruno, che una parte dell'infinito spirituale è parimenti infinito? E partecipa quindi di tutto l'infinito? Ma questo amore infinito trova davanti una finitissima, limitatissima, effimera e transitoria sostanza su cui agire: la materia. L'uomo nell'Amore si sente Dio, ma non può esplicarlo che come corpo materiale, come uomo. Quale delusione! Ma non è mai convinto — non si rassegna a questa limitazione, rinnova le prove, cambia le individualità, cerca un'altra scintilla, quella che si dice l'anima gemella e non fa che rinnovare le delusioni, i disinganni, i dolori! Questo è l'amore terrestre, questo è l'amore dei corpi!

Pure se l'uomo conoscesse di più e meglio la sua origine; se da questa sapesse trarre insegnamenti, se non credesse che il corpo è tutto e non pensasse che a questo corpo, un equilibrio, una speranza, una luce lontana brillerebbe su di lui, ad illuminare tanto famoso e caliginoso fuoco sensuale; Se negli amori predominasse un concetto di spiritualità, si darebbe più importanza alla ricerca di possedere i pensieri, la mente, l'anima infine della persona amata, che non il corpo. Molte gelosie ca-

drebbero logicamente, e gli amori si svolgerebbero diversamente. Se il più geloso degli amanti pensasse che egli, così geloso del corpo, così fiero di essere o di reputarsi il solo possessore di quel corpo, e così circoscritto ad esso da non preoccuparsi, o ben poco, di possedere anche la mente, l'anima, lo spirito infine della persona amata, se pensasse, dico, che egli può essere tradito proprio nel momento che ne possiede il corpo, perchè l'immaginazione dell'altro può benissimo figurarsi di possedere o di essere posseduto da quel qualunque altro che ama nel secreto del suo spirito! Queste *sostituzioni mentali* di persone sono molto più comuni di quanto non si creda e avvengono naturalmente durante l'atto sessuale stesso, e sono il modo di renderlo possibile o sopportabile quando non si ama più. Quale maggiore tradimento di questo?

E quale tradimento più meritato dal geloso egoismo materialista di tutti quegli amanti che non sanno conquistare lo spirito di coloro che amano!

Coloro che nell'amore riescono a questa conquista spirituale dell'altro, possono essere sicuri della fedeltà e nulla hanno da temere dal tempo che invecchia i corpi, ma lascia eternamente giovane lo spirito. E si può essere certi che i rari ma pure innegabili esempi di amori felici e costanti per tutta la vita possono trovare la loro spiegazione nella perfetta conquista ed unione degli spiriti che rendono necessaria, fatale e costante anche quella dei corpi!

MANI. — Insomma tu vorresti concludere che l'amore spirituale, il famoso amor platonico dovrebbe pre-

dominare su quello fisico o sensuale; ma non credi piuttosto che uno escluda l'altro? Voglio dire che l'amore platonico, se accompagnato anche da quello fisico, non è più tale!

PIRRO. — Io non credo e non voglio suddividere i due amori, platonico e sensuale e fare l'apologia dell'uno piuttosto che dell'altro.

Constatata l'amarezza, l'insoddisfazione e molto spesso anche il disgusto che lascia nell'uomo l'amore sensuale solo e per se stesso, cerco di rendermene ragione e la trovo nella sua limitatezza, rispetto a quell'amore a cui la sua origine divina, il suo profondo Io spirituale lo chiama e, per così dire, lo attira col ricordo di una felicità e completezza senza limiti.

Questa insoddisfazione, questa mancanza di pienezza di completezza che l'uomo sente dopo il possesso di un corpo di donna, non è forse la consapevolezza che ha posseduto solo una parte della persona amata? La consapevolezza cioè che ne ha posseduto solo il corpo? E la tristezza, la melanconia dopo il coito, non è forse un fenomeno spirituale, psichico? non proviene cioè da quella parte del suo Io che è rimasta estranea all'atto stesso, poichè non sa se abbia posseduto pure essa l'altra parte della persona amata?

Se l'uomo ha una certezza assoluta di aver posseduto quel corpo in quel dato momento, quando ha o può avere eguale certezza di aver posseduto anche la psiche, l'anima, lo spirito della persona amata? Se noi analizziamo i tormenti che nella gelosia

straziano l'anima del geloso, che molte volte può non aver ragioni di dubitare della fedeltà del corpo della persona amata, non vediamo che questa gelosia si riduce solo al fatto che vorrebbe e non può sapere che cosa *pensi* la persona amata? E non è lo stesso che dubitare, domandarsi, agitarsi per non poter sapere se ha posseduto anche i pensieri, le idee, la psiche, l'anima della persona amata?

In questo atto che così profondamente mette in potenza tutte le energie fisiologiche e nervose del corpo umano, e per il quale concorrono tutte si può dire o direttamente o indirettamente, le cellule del suo organismo, e nel quale tutta la materialità del suo porpo è completamente presa e occupata, non ha l'uomo anche una vaga sensazione che se tutto il suo corpo materiale concorre e partecipa, non tutto però il suo essere nella sua totalità partecipa? Non può egli per esempio pensare durante l'atto stesso ad altra persona? E questa constatazione che può fare su se stesso, non può egli immaginare o dubitare faccia anche l'altra individualità?

Ciò è forse l'origine della insoddisfazione dell'eterno dubbio, dell'eterna incontentabilità.

E non è questa ancora una prova della potenza, della dominazione, della sovranità del suo spirito sulla sua materia, della sua anima sul suo corpo?

Non è questa ancora una prova che tutta la più formidabile messa in moto delle energie fisiche-fisiologiche del suo corpo — la più potente di cui questo sia capace — può benissimo non arrivare a

sfiorare nemmeno l'altra parte del suo Io, quella spirituale?

Abbiamo visto che questa può vagare per suo conto indifferente a tutto lo scatenarsi di fremiti, di correnti, di energie fisiche e fisiologiche. Non ti pare logico che dalle deduzioni che l'uomo può fare analizzando il suo amore sensuale, possa nascere in lui l'aspirazione ad un amore spirituale o platonico, che soddisfi anche il suo spirito? E come è fatale che il modo di essere della materia reclami il suo accoppiamento materiale, così il suo spirito reclama la sua unione spirituale in armonia, in questo caso, con le profonde sue origini spirituali e divine.

Abbiamo visto che questo bisogno di amore — l'origine primaria di questo bisogno di amore — è psichica, spirituale, divina. Il nascere di un amore è prima spirituale, perchè in ogni atto noi abbiamo prima l'idea e poi il suo concretarla o praticarla. Poi può sorgere il desiderio sessuale.

MANI. — Ma se questo è la fine o, se vuoi, la meta di tutti gli amori, l'amor platonico o l'idea dell'amore non può essere che di breve durata.

PIRRO. — Di breve durata se nessuna difficoltà si presenterà per arrivare all'amore sessuale; ma supponi che difficoltà gravi si presentino al raggiungimento del contatto materiale, non credi possibile che due si possano amare e anche per lunghissimi periodi senza speranza di alcuna unione fisica?

MANI. — Sì, lo posso ammettere, ma sempre come sta-

to transitorio più o meno lungo per arrivare all'altro amore, a quello fisico.

PIRRO. — Io invece credo che possa esistere, e ho conosciuto casi, in cui la passione amorosa è stata continuamente agitata dal dualismo fra l'aspirazione spirituale dell'amore e il bisogno sessuale; credo interessante analizzarlo, poichè lo studio di questi due elementi, che possono essere in questo caso contrari, possa farci penetrare di più nella conoscenza dell'amore stesso.

E' stato detto che se Dante avesse avuto come amante Beatrice non avrebbe scritto la Divina Commedia; anche senza arrivare a questa conclusione, è certo che se Beatrice fosse stata la sua amante, non sarebbe divenuta nel poema la sua guida nel mondo dei beati spiriti, la divina scrittura o la filosofia, secondo le interpretazioni.

Vorrei dire che l'amor platonico lavora nella immaginazione dell'uomo in un altro modo che non l'amore sensuale. Mi pare che mai come in questo stato si renda sensibile la diversità fra lo spirito e il corpo. Ammettendo la sensualità così necessaria al corpo, come il mangiare e il bere, per soddisfare i bisogni imprescindibili della materia, e la spiritualità, come il richiamo della divina psiche imprigionata nel corpo, si chiarifica il problema e si può più facilmente capire la possibilità del sussistere, anche contemporaneo, dei due amori nella stessa persona.

MANI. — Non ti pare che l'amore sensuale sia più forte, più ossessionante, perchè diventa passione, che non

quello spirituale che può più facilmente avere affinità con l'amicizia?

PIRRO. — Sì, credo che l'amore sensuale sia apparentemente più forte, perchè ha tutti gli attributi della materia, ma che come questa, sia anche molto più transitorio. Si può constatare che la materia è egoista, richiede più di quello che dà, amareggia sempre anche dopo aver apparentemente dolcificato, e affievolisce forse ed annebbia l'amore spirituale, perchè vuole prima essere accontentata, soddisfatta. Una osservazione mi pare si possa tratte dall'analisi di queste due forme d'amore e dal loro dibattersi nell'uomo. Delle possibilità dell'amore platonico mi pare inutile discutere, perchè esse sono infinite come lo spirito stesso, e se come pare certo, a lui dobbiamo la genesi della Divina Commedia, possiamo anche pensare quali maravigliose opere possa dare!

Sul diverso modo di agire delle due forme di amore sulla immaginazione degli uomini mi pare utile richiamare la tua attenzione.

Forse non mai, come quando è innamorato, nell'uomo agisce l'immaginazione con più potenza e con più continuità. Ma mi pare che l'immaginazione dell'uomo che pensa sensualmente alla donna che ama (e credo reversibile la cosa rispetto alla donna) sia di una natura particolare.

L'uomo quando pensa alla donna o ad una data donna sensualmente, vede soprattutto nella immaginazione il suo corpo, e il suo corpo nudo e di questo particolarmente quelle parti che interessano l'atto sessuale o che più lo possono eccitare. Questa

immaginazione potrà percorrere tutta la vicenda dell'atto sessuale così da immaginarne la soddisfazione ed averne una eccitazione fisiologicamente reale.

D'altra parte da una eccitazione fisiologica sensuale potrà essere portato a pensare alla donna amata sensualmente, essendo le due cause perfettamente reversibili. Il fatto che ciò può avvenire anche nel sonno, quando cioè l'Io, la coscienza dell'individuo non è presente, mi fa pensare che qui sia in azione unicamente quella tale memoria di cui abbiamo parlato a proposito della psicoanalisi, quella memoria cioè che sarebbe propria degli organi del nostro corpo, quella memoria strettamente fisiologica e materiale che tanto spesso i nostri organi mettono in azione senza che intervenga la nostra coscienza o la nostra volontà.

Mi pare che mai come in questo caso risulti evidente l'esistenza di due immaginazioni. Se la immaginazione, quella volitiva e cosciente, la si può definire una sequela di immagini e di ricordi della coscienza, l'immaginazione sensuale si può invece definire come un succedersi di ricordi fisiologici propri degli organi che compiono la funzione specifica e della quale hanno una specifica memoria, quindi una serie di ricordi specifici.

Una controprova di ciò mi pare anche la si possa desumere dal fatto che più questi organi della sensualità si usano, e più questa eccitazione sensuale agisce con frequenza, poichè si arricchiscono, per così dire, di nuovi e più freschi ricordi, e che vice-

versa meno frequente e imperioso diviene il loro richiamo mnemonico-fisiologico quanto meno si usano.

Ciò mi conferma nella mia opinione che tutta l'analisi freudiana non sia che un'analisi non del subcosciente animico o spirituale, ma di questo insospettato mondo sub-fisiologico che esiste sicuramente ed unicamente negli organi del corpo.

Io credo che, se si riuscisse a conoscere meglio la memoria dei singoli nostri organi, si potrebbe forse averne preziose indicazioni non solo pei disturbi nervosi o psicopatie, ma anche per la patologia e forse anche per la terapeutica delle loro specifiche malattie. A patto però di non fare quella confusione che ne ha fatto la psicoanalisi, la quale, secondo me, ha confuso la memoria sub-fisiologica degli organi, che è naturalmente incosciente ed estranea al nostro Io, conservata per così dire dalla nostra coscienza; la memoria cioè animica o psicologica.

MANI. — Mi pare indubitato che comunque si voglia definire l'amore, data la materialità dei rapporti sessuali che sono alla base di quello che si intende per amore nella opinione corrente, e che naturalmente sono alla base della istituzione del matrimonio, è su questi che va ricercata la causa di tutte le infelicità, di tutti i dolori e anche di tutte le tragedie che hanno origine dall'amore, o dai suoi immancabili satelliti: infedeltà, adulterio, gelosia.

PIRRO. — Sì, è così; appunto perchè l'amore è generalmente unicamente materiale, è causa di tanto dolori, di tante infelicità e anche di tante tragedie.

Basta dare uno sguardo attorno a noi per vedere

nelle nostre conoscenze, nelle nostre amicizie prove delle infinite miserie più o meno palesi, che tanto più profonde si possono credere, quanto più cura si pone nel celarle; quanti dolori, quante ansie, quante amarezze si celano nelle unioni siano o no legali quante famiglie avvelenate, quante (con fraseologia romantica) vite infrante; ad ogni modo se non infrante, diuturnamente avvelenate dalla incomprensione reciproca degli amanti o dei coniugi, dalla gelosia, dalla insopportabilità, dalla incompatibilità di carattere; questa è diventata una delle ragioni per ottenere il divorzio o la divisione legale; e tutto ciò per una incomprensione reciproca dell'amore e per voler domandare al solo amore sensuale, *la felicità*, cioè qualche cosa che non può dare, o più di quello che può dare!

Ho già detto che se prima del possesso del corpo si cercasse il possesso o almeno la comprensione dello spirito della persona amata, ci sarebbero molti più amori felici di quanti ne dà la vita, nella quale non si cerca che il possesso del corpo e generalmente non ci si preoccupa delle aspirazioni, delle tendenze e degli amori della persona amata. Questo spirito non *posseduto* resta libero di immaginare un altro amore che presto o tardi si crede di identificare talora anche nel primo venuto!

Ma analizziamo un po' più addentro il fenomeno della cosidetta incompatibilità di carattere che determina tante infelicità quotidiane nell'amore e nella convivenza.

Possiamo subito vedere che si crea in questi ca-

si una vera atmosfera di incomprensione reciproca, che gradatamente attraverso puntigli, ripicchi, ritorsioni, può arrivare all'odio e anche al delitto.

Ho detto atmosfera. Riportiamoci a quello che è stato detto delle atmosfere astrali, delle atmosfere che l'esistenza reale dei pensieri, il loro permanere e la loro possibilità di essere diretti e captati, creano attorno ad un ambiente dove questi pensieri vengono emessi.

Quale è il prodotto, il primo risultato di un pensiero malevole lanciato da uno dei coniugi e captato dall'altro? Rende l'altro depositario dello stesso pensiero malevole. Il permanere in lui di questo pensiero lo rende malevole a sua volta verso l'altro. Quindi anch'egli lancia al primo lo stesso pensiero che ha da lui ricevuto. Il primo riceve e capta il pensiero malevole lanciato di rimbalzo dal secondo che aumenta la sua malevolenza. Penserà ancora più malevolmente di prima, e lancerà verso l'altro un pensiero più carico di malevolenza; e di qui fra lanciare e captare sempre con aumento di potenziale malevole e cattivo, si finirà ad avere il pensiero che può essere paragonato a quei conduttori che trasportando continuamente la carica elettrica, aumentano il potenziale nei due condensatori delle macchine elettriche, fino a quando li avrà talmente caricati da far scoppiare la scintilla. Prosegui questo passaggio, questo scambio di energie malevoli e questa condensazione per giorni, settimane ed anni, e tu capisci quale carica di potenziale si arrivi ad accumulare nei due condensatori — nei due

coniugi! — La tensione, per continuare il paragone fisico, diventa tale da provocare il delitto!

Ebbene nulla è più facile che impedire questo accumularsi di potenziale di malevolenza e di odio nei due coniugi!

MANI — E come?

PIRRO. — Basterebbe che uno dei due interrompesse questo accogliere il pensiero malevole, oppure captandolo rispondesse con un pensiero amorevole o buono o anche semplicemente di sopportazione rassegnata, perchè questo aumento di odio o di malevolenza reciproca si arrestasse.

Quanto dico l'ho provato, l'ho applicato sia individualmente, sia per altri e su di altri. E' sicuro, infallibile, immediato!

Il modo di lanciare il pensiero con forza a chi si vuole, presuppone certa iniziazione che è utile tenere celata, perchè non venga divulgata a chi può usarne anche a scopi egoistici o cattivi. Ma per una legge che è fra le più giuste e profonde nel mondo ultramateriale, la cattiva intenzione è punita in se stessa, poichè il male lanciato ritorna su chi l'ha lanciato; mentre il bene è sempre proficuo di nuovo bene che a lui ritorna. Ora basterebbe conoscere e tener presente questo, modificare in bene i propri pensieri e rispondere con pensieri buoni o di affetto ai pensieri cattivi e malevoli per interrompere subito un'atmosfera cattiva, che così spesso si stabilisce nella continua e quotidiana vicinanza fra i coniugi.

Quello che Cristo nel Vangelo ha esemplificato e

per rendere chiaro ha espresso coll'esempio materiale di porgere anche l'altra guancia a chi ha schiaffeggiato, si riferisce a questo ricevere pensieri di odio, al quale bisogna rispondere con pensieri di amore.

Ma quanti hanno compreso nelle profonde significazioni esoteriche le parole di Cristo? Ben pochi, purtroppo.

Ecco un modo facile, che costa solo un po' di tolleranza e di bontà e che arriva a veri miracoli nel creare distensioni, nel chiarire atmosfere, nell'allontanare burrasche in tutti quei casi, sia nell'intimo di una famiglia, o dove diversi elementi devono vivere e collaborare vicino, e dove tante volte piccoli puntigli, che si accrescono con lo scambio di pensieri malevoli, possono generare atmosfere cattive che sono penose da sopportare a tutti i presenti e possono creare odi e inimicizie profonde.

Tutte le volte che ho applicato questo metodo o in casa, nella famiglia, o durante la grande guerra, in quella specie di famiglia che era rappresentata dalla compagnia o dal battaglione o tutte le volte che l'ho consigliato a qualche amico che nella sua casa non godeva della pace serena, mi ha dato ed ha dato risultati immediati, benefici, duraturi. Ci vuole così poco ad avere, non dico della bontà, ma almeno un pensiero di tolleranza! Questo pensiero buono, questo pensiero di tolleranza, nota, si può avere senza bisogno di esprimerlo; talora il puntiglio, la cosidetta dignità personale, la permalosità di carattere possono rendere imposibile o penoso, co-

me una supposta umiliazione, l'enunciarlo. Questo non è necessario! Basterà averlo questo pensiero, basterà emetterlo mentalmente con buona intenzione, perchè fruttifichi! Pensa se questo prezioso insegnamento morale fosse impartito e divulgato, pensa quanta maggiore pace regnerebbe nel mondo famigliare, nella società, nelle nazioni!

Da questa inavvertita e profonda influenza dei pensieri, che può esercitarsi in ogni occasione della vita, negli ambienti tranquilli e famigliari, nei circoli ristretti di persone, come in mezzo alle più dense moltitudini di folle, e provocare i più utili o deleteri movimenti di opinioni, fino allo scatenarsi dei movimenti più forti delle folle, le sommosse e le rivoluzioni, tu capisci le ragioni che fanno insistere il Cristo *sulle intenzioni, e sui pensieri, tanto da dare ad essi più valore delle azioni stesse*! E in verità l'azione del pensiero è infinitamente più potente perchè non palese e per questo anche è più difficile difendersi e proteggersi dalla sua influenza. Ma per questo appunto è necessaria maggior vigilanza sui propri pensieri.

Io ti dicevo un giorno che nel mondo ultrafisico o cosidetto occulto, tutto è chiaro, perchè è logico. Io non so se nel mondo fisico esistano casi dove così inevitabilmente ad una data causa succede un dato effetto, come in questo mondo dei pensieri emessi e captati, con il loro logico effetto; e pensa quale arma formidabile abbia dato la natura all'uomo col pensiero! Noi per pensiero siamo abituati a considerare soprattutto i grandi pensieri, quelli che

hanno avuto i grandi scienziati o i grandi artisti e che hanno creato le grandi opere del pensiero o le grandi opere d'arte. Bisogna invece considerare che questa realtà dei pensieri è sempre presente nella nostra vita quotidiana, per la ragione che è sempre con noi, in ognuno di noi.

Sempre. E' così vero questo che nelle prove di concentrazione e di meditazione necessarie per la profonda introspezione dell'*Io*, in quello che l'antica filosofia Yoga chiama *il far silenzio*, una delle difficoltà maggiori che si incontrano è il non pensare a nulla, cioè far silenzio di pensieri.

E proprio in queste prove i pensieri si affollano alla nostra mente con una continuità e diversità sconcertante per i neofiti! Questo ha anzi fatto dire agli antichi filosofi che non siamo noi a pensare, ma che noi siamo pensati. Ciò trova ragione nel fatto che tutti possono constatare, che oltre i pensieri che noi cerchiamo, infiniti altri sorgono nella nostra mente improvvisi e insospettati e molto spesso lontanissimi dal soggetto che in quel momento teneva occupata la nostra mente. Non è quindi logico ritenere che questi pensieri ci arrivino dal di fuori? (1)

Questi pensieri vengono captati da noi senza che

---

(1) Il fatto poi constatato dalla moderna fisiologia che l'attività intellettuale non produce nessun aumento del metabolismo, o che questo sia così piccolo da sfuggire alle misure della tecnica, proverebbe, al contrario di quanto asserivano trenta o quarant'anni fa i materialisti, che il pensiero è veramente qualche cosa di diverso dalle attività fisiologiche-fisiochimiche del nostro corpo! Ciò non conferma che il pensiero si elabora su un altro piano che non è quello della materia?

noi possiamo sapere la loro origine. E' ancora una prova del formidabile, continuo, assiduo scambio di pensieri che avviene da individuo a individuo, sia da vicino, come da lontano. Al pensiero si attribuisce la velocità, limite fisico, la velocità della luce. Ma non è stato ancora possibile misurare la velocità del pensiero. Accontentiamoci di attribuire ad esso la velocità della luce; nulla vieta di pensare possa essere maggiore!

Ma non importa sapere questo.

Importa invece fare come fa la fisica dell'elettricità, di cui ignora tante cose, ma pure la usa perfettamente bene ai suoi scopi; importa usare questa formidabile forza che è il pensiero, ad alleviare nei limiti del possibile e con la buona volontà di alleviarle, tutte le piccole e le grandi miserie quotidiane di questa nostra vita!

Capitolo III

Fra le idee di origine antichissima che si perdono nella notte dei tempi e che colpiscono per la loro unità concettuale, alcune ne abbiamo studiate, ma nessuna è più impressionante, per la sua diffusione presso le civiltà più diverse e più lontane nel tempo e nello spazio, della idea e del concetto di Dio uno e trino. Nei più antichi libri sacri, che equivale a dire nei più antichi libri, troviamo la divinità concepita come triade, trimurti, trinità. Questa divinità una e trina che ritroviamo all'origine del mondo e sua causa, la troviamo pure all'origine del linguaggio, della scrittura, della logica, della grammatica e della matematica. Si direbbe che questa triade divina dopo aver creato il mondo, abbia dato origine a tutto ciò che doveva far progredire l'umanità. Una linea ha servito a indicare la prima persona della trimurti o trinità, due linee la seconda, e tre la terza. E' facile vedere che dalla diversa unione di queste tre linee sono nate tutte le lettere dell'alfabeto nelle loro forme originali. La scrittura è formata di tre ordini di carateri. Il I membro della trimurti, che significava gli elementi allo

stato aeriforme, si pronunciò come una semplice apertura di bocca ed una indeterminata emissione di fiato, cioè con un fiato; da qui la vocale, la base della vocalizzazione, non essendovi dapprincipio distinzione netta fra le vocali. Dal III o terzo membro della trimurti vennero tutte le consonanti. Il II membro della trimurti, indicante il verbo e il principio della luce, affermando l'*essere* nel primo, congiungendolo al terzo e stando come termine medio, spirito o aspirazione, rimase senza nome e viene segnato con ' *accento* o H; quale congiunzione serve a legare, compiendo il doppio ufficio di verbo (E' ed *eta* congiunzione e viene ad indicare il secondo membro della triade nelle varie forme dei trigrammi a cominciare da quello indiano O' e O'M e fra i cristiani ITS, IH Σ, A et Ω I et O cioè I e III (l'O è l'I il primo membro o la prima linea che si è arrotolata e chiusa su se stessa). Così la favella e la scrittura trovano l'origine nella concezione stessa della triade divina; ben si capisce come Platone la dicesse derivata da Dio, come la scrittura fu detta sacra da Erodoto e da Diodoro e come dagli indiani antichi sia detta dêvamâgari cioè scrittura degli Dei. I e O come per l'alfabeto formò altresì il principio ed il termine dei caratteri numerici.

L'unione delle tre linee formò il Δ triangolo che serve appunto ad indicare la perfezione dell'essenza divina una nell'esistenza e trina nell'essenza.

Così Sanconiatone disse che i caratteri sacri delle lettere furono fatti *col ritratto degli Dei.* La tria-

de divina, dopo aver dato origine alla scrittura, passò poi nell'ordine della logica.

Il padre o soggetto contiene in sè ab eterno il *verbo* che è il principio o la sostanza dell'idea della proposizione e del discorso e contiene in sè il verbo sin da quando è o si suppone essere il soggetto e sebbene siano due elementi distinti del discorso, pure si possono supporre esistere in I o nel soggetto.

Non si può ammettere l'esistenza del soggetto senza ammettere insieme quella del suo *essere* o verbo; nell'ebraico il verbo resta per questo sottinteso nel soggetto stesso.

Il padre ed il figlio, cioè soggetto e verbo, furono dapprincipio senza l'attributo, cioè lo spirito santo che è elemento non necessario in quanto non è che la manifestazione delle proprietà intrinseche del soggetto medesimo. Egualmente nell'ordine del pensiero e della logica può esistere il soggetto con a sè intrinseco il verbo, senza che se ne definisca l'attributo, cioè le proprietà inerenti al soggetto.

Nell'ordine del pensiero, della logica e del discorso precede il soggetto, segue il verbo quando non è sottinteso nel soggetto e viene in ultimo l'attributo.

Sono tre elementi distinti del discorso, ma si possono supporre esistere in uno.

Poichè l'esistenza del soggetto implica necessariamente quella del suo essere a quella del suo attributo.

Con il concorso del verbo si possono al soggetto creatore dare tanti attributi quante sono le proprieta ad esso inerenti, cioè le modalità della sostanza

rappresentata nella grande opera della creazione dall'infinito numero degli esseri.

Nell'ordine logico col concorso del verbo possiamo formare tante proporzioni, quante sono le proprietà inerenti al soggetto di cui non rappresentano che le modalità.

Nel discorso finalmente si distinguono tre persone l'*I*, *Io* o la I, il *T* Tu *o la* II e il S sè o la *III* quante e quali furono quelle per cui si compì l'opera della creazione.

Ma all'inizio furono due, come se ne distinguono due nell'inizio del Vangelo di S. Giovanni; cioè la I e la II — il verbo — poichè si può considerare la terza come estrinseca alle due prime, altro non essendo che il frutto del loro amore, cioè la prima manifestazione della potenza creatrice. Così nel discorso la I persona parla alla II persona e l'una e l'altra parlano della III persona come estrinseca a loro due. Ecco come mirabilmente la concezione stessa della divinità è alla base e all'origine del mondo, della scrittura, della logica e della grammatica [2].

Lo studio e l'analisi di queste idee che provano un'unità e quasi un'origine unica di questi concetti e che illumina l'origine dell'uomo di una luce di rivelazione sui problemi più alti che l'uomo possa porsi, sono contraddetti da quella così detta storia delle religioni o mitologia comparata sorta nel più brut-

---

[2] Vedi SCHEMBARI: « *La scienza orientale* » (Bocca, Editori).

to periodo che abbia attraversato la storia del pensiero umano, quello materialista. Per fortuna, e non poteva essere diversamente, questo periodo è durato, escludendone gli echi e le imitazioni, una generazione. Ha durato cioè quanto l'individualità materiale di quegli uomini che questa concezione materialista avevano; quanto il loro corpo. Ma se la concezione totalitaria materialista ha durato una generazione, ha lasciato disgraziatamente influenze ritardatarie e degli addentellati travestiti, degli inquinamenti in vari campi del pensiero, che non sono ancora del tutto purificati e disinfettati! Così si deve forse alla storia materialistica delle relazioni, alla mitologia comparata, se non si è dato tutta l'importanza e non se ne sono tratti tutti gli insegnamenti che comportano queste idee unitarie e originarie sulla concezione di Dio, che sono anche l'origine di tutti gli strumenti del pensiero e del progresso umano.

Come si può spiegare questa unità?

Premettiamo che l'umanità ha progredito in grazia dei grandi pensatori, dei geni, dei filosofi e degli scienziati che si elevano sulla massa non solo degli uomini comuni, ma anche sulla massa di quell'*aurea mediocrità* che dei grandi geni è per così dire la scolaresca, e che compie la funzione di divulgare e di diffondere le grandi idee, le luminose intuizioni dei geni.

Se noi dovessimo immaginare il progresso dell'umanità basato, come hanno fatto gli evoluzionisti positivisti o materialisti, sulla psicologia dei vari sel-

vaggi, che sono evidentemente i rifiuti degenerativi delle grandi razze originarie, o far la storia delle religioni dalle varie idolatrie, i vari totem o feticci, o tabù, quali si riscontrano egualmente nei vari popoli selvaggi, non si riuscirà a fare, come hanno fatto queste presunte scienze, che una elencazione di assurdità incongruenti, senza alcun nesso fra loro, come possono essere i prodotti di questi rifiuti degenerativi che sono i selvaggi attuali. Come è possibile voler fare la storia dell'umanità, che è la storia del progresso dell'umanità dato dalle grandi idee dei prodotti inferiori e degenerativi?

Sarebbe come voler studiare le possibilità dell'intelligenza e del pensiero umano, visitando e confrontando le idee di un reparto di idioti o di deficienti in un manicomio. E questo è stato fatto e si sono chiamate scienze positive e sperimentali!

Ma ritorniamo all'unità di queste grandi idee e al come si possono spiegare.

Abbiamo già visto che anticamente gli scienziati, allora erani i filosofi, in mancanza di dati sperimentali, usavano e si affidavano a quella meravigliosa facoltà dell'uomo che è l'intuizione. Ora l'intuizione è una facoltà che è appunto meravigliosa in quanto arriva alla conoscenza della verità senza il processo induttivo o deduttivo del raziocinio.

C'è da meravigliarsi se le intuizioni che hanno avuto nei vari tempi i grandi uomini, e in questo caso erano i grandi fondatori delle religioni, siano sostanzialmente identiche, poichè arrivano alla verità? L averità non può essere che una.

Ma se la verità iniziale concettuale delle religioni è unica, lo sviluppo che le religioni hanno avuto attraverso i tempi è stato tale che riesce perfino difficile, se si considerano così come sono ora alcune, trovarne il concetto base, la verità iniziale.

Tutte le religioni sono diventate ritualistiche e il rito ha preso il sopravvento sulla concettualità. Talora per rendere comprensibili alla massa dei concetti, che, per la loro astrazione, non possono essere compresi da essa, si sono dovuti materializzare con simboli ed immagini, che hanno finito per sostituire completamente il concetto originario; talora la ritualistica per la sua ripetizione meccanica e materiale si è così irrigidita nella sua complicazione, che si è dovuto spiegare questa ritualistica e non più i concetti dai quali è partita e che dovrebbe rappresentare. Ma il fatto più grave e più generale è di aver trasportato nel mondo della materia concetti ed idee unicamente spirituali.

Così, per esempio, abbiamo visto che la terza persona della trimurti nella originaria concezione della religione bramina indù, è Siva che rappresenta l'Amore. Inutile dire che questa concezione è spirituale, in quanto l'amore è all'inizio della generazione ed è all'origine della vita. Ebbene a che cosa si è arrivati in India? A questo: il simbolo di Siva è il *fallo* e le sacerdotesse di Siva nei *nàuch* locali limitrofi e comunicanti con i templi, accolgono di notte uomini per riti che, sia pure attraverso lentezze e raffinatezze orientali di musiche, profumi e danze, sono vere orgie oscene, connubi carnali. A que-

sto punto è arrivata la materializzazione attraverso il rito di una delle più alte e più astrattamente pure e superiori religioni che siano mai apparse nel mondo!

Si sarebbe tentati di dedurre che il concetto religioso non può, senza degenerare, diventare rito, non può, senza degenerare, scendere alle masse, mentre i sacerdoti di tutte le religioni, nessuna esclusa, tendono a diventare i propagatori e i divulgatori, molto spesso con un settarismo feroce e ristretto, della loro religione, del loro credo contro il credo e la religione dei sacerdoti delle altre religioni.

Questo settarismo, questa divulgazione, questa diffusione è fatta sempre non per una superiore concezione di divulgare la spiritualità insita nel concetto religioso, ma unicamente i modi particolari, i nomi (molte volte non è che questione di nomi diversi nelle diverse religioni) i riti particolari di una data concezione religiosa. E che fanatismo, che ferocia si è arrivati a manifestare in questa propaganda! la storia delle lotte di religione sta a dimostrarlo. Questo settarismo meschino, ristretto e feroce, la ritualistica, che ha delle religioni esplicato la lettera e non lo spirito, hanno portato le religioni, tutte le religioni molto lontane dalla spiritualità che troviamo all'origine, e che ne è l'essenza, e le hanno ridotte una cosa così miseranda, che si deve alla potenza straordinaria della concezione di Dio, al bisogno innato di elevarsi fino a Lui e al fascino infinito di questa idea se le religioni sussistono ancora.

I preti delle religioni sono come i cattivi e me-

diocri artisti; gli artisti mestieranti o commercianti nell'arte. Nella religione, fra i preti, succede precisamente la stessa cosa: « *Molti i chiamati, pochi gli eletti* ».

Come nell'arte non contano che i grandi artisti, gli eletti dell'arte, così nella religione non contano che i grandi mistici: i santi, gli eletti! Ma la potenza della vocazione, lo sforzo costante che dura tutta la vita, il sacrificio senza rammarico, i dolori senza lamenti, l'elevazione costante per superare la materia e per arrivare alla vera e reale elevazione fino allo Spirito, fino a Dio, all'unificarsi con Lui, tutto ciò è di pochi. Ma quale meraviglioso premio a chi raggiunge queste vette! I mistici e i santi li troviamo in tutte le religioni e vediamo che i sacrifici, le rinuncie, le penitenze per arrivare all'elevazione e unificazione con Dio sono uguali per tutte le religioni, uguali per tutti i tempi, uguali per tutti i paesi.

Si possono riassumere in uno sforzo unico: vincere la materia, soggiogarla, superarla per arrivare alla predominanza completa dell'Io superiore, dell'Io spirituale che è nell'uomo e che è la scintilla divina che lo unisce a Dio.

E' commovente nella vita di questi mistici la lotta continua che devono combattere contro le tentazioni — che non sono altro, anche se personificate nel Maligno — nel tentatore — nel Demonio — che i richiami violenti del corpo, della materia per essere soddisfatta nella sua sensualità genetica o in quella della gola o in quella delle comodità fisiche.

Queste sono certo le più violente. Poi seguono le tentazioni, diremo così, d'ordine morale: quelle per vincere la personalità, l'individualità, la superbia, l'invidia, l'ira.

Meta da raggiungere: l'obbedienza, l'umiltà; ma soprattutto la purificazione.

Sulla purificazione è interessante notare il concetto che se ne ha nella filosofia Yoga Samkhya e Vedanta che mirano ad una liberazione ascetica, e anche nello yoga tantrico che vuole arrivare alla potenza spirituale attraverso le potenze del corpo e che non mira alla liberazione ascetica, cioè contemplativa, ma ad una liberazione che sia nel tempo stesso possesso e dominio anche delle realtà materiali. Tutte queste scuole pongono come condizione indispensabile alle pratiche per raggiungere una potenza, che è in fondo quella di fare il cosidetto miracolo (tale per chi ignora la potenza occulta che è ancora una legge di natura, quindi nessuna legge viene violata nel miracolo) pongono, dico, come condizione indispensabile la purificazione, che è concepita come un tale dominio sulla materia da non averne più bisogno, in quanto per la potenza in sè nell'assoluto, *aver bisogno di altro è impurità.*

A questa concezione della purezza come necessità per la potenza spirituale assoluta, sia questa concepita in se stessa come per lo yoga tantrico, sia per lo yoga Samkhya o Vedanta per la liberazione ascetica, cioè per la elevazione e l'unificazione dell'Io in Dio, arrivano con una finalità eguale a queste ultime due scuole yoghiche i mistici di tutte le reli-

gioni. Purificazione è alla base di tutte le elevazioni allo spirito; purificazione comprende non solo la purezza sensuale, ma la liberazione altresì da tutti gli altri desideri, la liberazione cioè dall'aver bisogno di qualsiasi *altro* essere, cosa o entità il cui contatto renda impuro, cioè non unico e solo, lo spirito.

Raggiunta questa purificazione assoluta, che equivale ad un potenziamento assoluto dello Spirito sulla materia, si capisce come i mistici possano fare i miracoli, e si capisce anche la saggezza della Chiesa Romana che per la santificazione richiede una severa documentazione dei miracoli fatti da chi è proposto per la santificazione. Non ci può essere migliore prova che uno è un puro, un santo, che l'aver compiuto il miracolo. Il miracolo per il mistico, per il santo è l'espressione della sua santità, della sua purezza, come lo è l'opera d'arte che raggiunge la spiritualità per il grande artista. Ed è egualmente raro il miracolo nel numero grande dei mistici, come è egualmente raro il capolavoro nel numero grande degli artisti.

Questa legge universale che presuppone condizioni egualmente difficili per raggiungere lo Spirito, qualunque sia la strada che vien presa per questa meta, qualunque sia l'espressione che questi modi o strade diverse comportano, è una prova della giustizia che regola il mondo, non solo, ma della formidabile unità che esiste oltre la materia nello Spirito puro, poichè questo è Dio.

E come i santi sono i grandi geni, i grandi artisti

della religione, si può egualmente dire che i geni i grandi geni dell'arte ne sono i santi.

Il Bene e il Bello si fondono nell'assoluto Vero che è Dio.

* * *

Abbiamo visto che l'anima pura, attratta dal desiderio di conoscere, si incarna e prende corpo materiale.

Per una ammirabile logica l'anima per ritornare alla purezza deve liberarsi dal desiderio, ed è questo il processo che realizzano i mistici per unificarsi a Dio, in quello che ben si può dire un ritorno a Dio, un ritorno alle origini divine dell'anima.

* * *

Ci fu anni fa una scienza, e forse esiste ancora, che nei mistici, come S. Francesco, Santa Caterina, Santa Teresa, ha voluto riconoscere casi patologici, grandi nevropatici, epilettici, isterici. Così appaiono, diceva questa scienza, dalla sintomatologia dei loro corpi. Questa scienza guardava e studiava allo stesso modo di un chimico che volesse studiare o studiasse ed analizzasse quella ignobile pasta che resta dopo che da un apparecchio di distillazione si è estratta l'essenza di rose o l'essenza di fiori d'arancio o neroli. Quel paltone è materia da gettare nel letamaio, e ciò che resta dopo che se ne è estratto lo squisito olio di rose o l'inebbriante nero-

li. In quel rifiuto più nulla di buono si può trovare.

Lasciamo dunque questa scienza ad analizzare i rifiuti: il profumo, l'essenza, lo spirito non sono più lì.

Questo rimasuglio, questo scarto, questa patologia può benissimo essere il corpo di S. Francesco, il corpo di Santa Caterina, il corpo di Santa Teresa. Divertiti ad analizzare e studiare questo rifiuto! Ma lo spirito, l'essenza, il profumo non sono più nel campo delle tue diagnosi e delle tue analisi.

Il loro spirito si è allontanato da quello che analizzi! E' precisamente quello che volevano fare! Allontanarsi dalla materia!

Gran meraviglia! ci volevano proprio gli occhiali di una scienza miope per vedere che quella è materia di scarto! Sfrega pure i tuoi occhiali su quel rifiuto. Non ci ritroverai certo l'essenza, l'anima, lo spirito! In quel tempo, per certa scienza, tutti i più grandi rappresentanti dell'umanità, i geni più sublimi, più eccelsi nell'arte, nel pensiero, nella guerra, nella mistica erano dei casi patologici, dei degenerati, dei pazzi!

Proprio quegli uomini che sono i più perfetti rappresentanti delle capacità umane, quelli cioè che sono la dimostrazione vivente dell'origine divina dell'uomo, e nei quali la scintilla divina dello spirito è più luminosa, più attiva, più feconda di intuizioni, divinazioni, slanci e voli oltre la materia; quei grandi a cui dobbiamo in tutti i tempi e in tutti i luoghi se l'uomo non è ancora un selvaggio che vive nelle caverne e lavora con le selci!

* * *

Cinque o sei secoli avanti Cristo, nell'India antica dove il Bramanesimo era predominante come religione e dove lo sviluppo e la capacità della logica e del ragionamento astratto avevano raggiunto un'altezza che forse non è mai stata superata, troviamo innestarsi sui libri Veda, che si ritenevano di origine divina, diversi sistemi di filosofia, nei quali però concetti comuni a tutti, che si possono ritenere fondamentali anche per il Bramanesimo stesso, sono:

L'ineluttabilità della legge di causa ed effetto concepita non solo per il mondo fisico, ma anche per il mondo morale, sotto il nome di legge del Karma, determina la vita attuale, con i suoi mali ed i suoi dolori, come conseguenza fatale, come effetto delle nostre azioni compiute.

La vita ci porta fatalmente in una sequela di mali e di dolori inevitabili, fino a quando sia raggiunto il Nirvana; che è la beatitudine totale e la liberazione dei mali della vita.

Ma il Bramanesimo aveva degenerato in una quantità di riti, sacrifici e cerimonie. Questo ha prodotto la comparsa di molti maestri, eremiti e asceti, pensatori e filosofi che pretendevano di aver trovato, ognuno per proprio conto, il metodo o la via della salvezza, della liberazione dal male, del Nirvana. Essi venivano chiamati Budda.

Fra i Budda che apparvero in quei tempi, colui che doveva avere la più grande influenza che si è conservata fino ad ora (il buddismo è attualmente

la più diffusa religione contando più di 470 milioni di aderenti) [1] fu Gautama Siddhartha. La sua religione può considerarsi come una riforma del Bramanesimo e una derivazione della filosofia Samkya.

Ma come altre religioni, anche la Buddista è completamente degenerata dagli insegnamenti originari. Così si può dire che il dubbismo ha contribuito a determinare un'attitudine passiva nella vita. Budda invece aveva insegnato ad essere energici ed instancabili! Budda aveva combattuto l'ascetismo e dichiarato che l'eremita e il laico sono uguali purchè si liberino dall'illusione del sè; ed invece la ricerca della liberazione continuò ad essere capita come una fuga dalla vita allo stesso modo degli antichi filosofi yoghi. Budda aveva insegnato la compassione, la carità e l'amore verso tutte le creature, cioè il rendersi utili lottando e progredendo; si considerò invece la beatitudine di Budda, e venne concepita come uno sbarazzarsi dalle lotte materiali un astrarsi dalla vita. Molti punti di contatto esistono tra gli insegnamenti di Budda e quelli del Cristianesimo. Ma la profondità metafisica di Budda è troppo difficile per le masse.

Il Cristianesimo è meno filosofico del Buddismo ed è negli insegnamenti reali di Cristo di una mirabile semplicità. Tutto quello che esiste nel cristianesimo di complicato e di filosofico, sulla unità e trinità di Dio, sulla natura dell'anima e sulla resurrezione del-

---

(1) La cifra va aggiornata.

la carne è opera posteriore della Chiesa. Così nel Vangelo di S. Giovanni (III) si parla in modo inequivocabile di rinascita e Cristo ha detto: «Giovanni Battista era Elia», e alla teoria della reincarnazione nei primi secoli del Cristianesimo molti padri della Chiesa credevano.

Così si credeva Origene, così S. Gerolamo che in una lettera ad Avito dice: « Se noi esaminiamo il caso di Esaù, vediamo che egli fu condannato a causa dei suoi peccati di una cattiva vita precedente ». Questa dottrina venne proscritta come *eresia* nell'anno 533 nel secondo concilio di Costantinopoli.

Ma per ritornare a Budda mi pare che il più profondo dei suoi insegnamenti sia che il dolore è dato nella vita, più che dalle passioni in se stesse, dalla brama che le accompagna. Così la sofferenza non è data dall'astinenza, ma dalla bramosia dell'atto sessuale; non dalla povertà, ma dalla bramosia della ricchezza; non dalla umiltà, ma dalla bramosia della grandezza. Questa sottile distinzione che è profondamente vera mi pare possa portare ad una conclusione morale della più grande importanza. Come è indubitato che lo spirito modella i desideri e li può portare al parossimo o all'indifferenza, se l'educazione morale del carattere portasse alla creazione nel pensiero di forti archetipi di non desiderio e di non brama, si arriverebbe a diminuire la maggior parte delle infelicità degli uomini.

Una sottile osservazione psicologica è fatta da Budda per diminuire la potenza del desiderio: la sua incostanza. Egli dice: « L'umanità non ha desi-

deri durevoli. Essi non sono permanenti in coloro che li esperimentano: liberatevi dunque da ciò che non può durare! »

MANI. — Mi pare che questo sia esattamente il contrario di quanto si fa nella educazione occidentale dei giovani.

PIRRO. — Indubbiamente è agli antipodi!

MANI. — Ma non credi che la creazione di questi archetipi, cioè la creazione del carattere dell'individuo, delle mete e degli ideali da raggiungere, potrebbe portare alla indifferenza per la lotta e quindi a quella passività che si imputa all'influenza del Buddismo nell'estremo Oriente?

PIRRO. — Non credo e non mi pare. La creazione di questi archetipi di idee o di non bramosie non riguarda la passione in sè, ma, se bene analizziamo, la bramosia della passione, in altri termini, l'esagerazione, l'ossessione della passione.

Non ti pare che in molti individui arrivati ad enormi ricchezze — il permanere ancora della bramosia della ricchezza — che si esplica o con avarizie incredibili o in attività ancora svolte alla conquista di plus-ricchezza, sia una infelicità inutile?

MANI. — Questo è vero.

PIRRO. — E allora vedi bene che questo modo di formare il carattere non diminuirebbe affatto l'attività, ma la degenerazione delle bramosie, in quanto le limiterebbe al necessario, all'indispensabile e non le farebbe traboccare oltre l'equilibrio. Se nel mondo le passioni fossero mantenute in un giusto equilibrio, mi pare che delitti, odii, invidie e gelosie,

molti mali sarebbero tolti o almeno grandemente diminuiti.

MANI. — Questo porterebbe ad una completa rivoluzione nell'educazione come è attualmente.

PIRRO. — Visti i risultati dell'attuale educazione non mi pare che sarebbe un gran male! Ma torniamo a Budda. Egli ha individuato la causa della bramosia nelcredenza dell'Io, nell'anima come soggetto a parte, come entità individuale a sè. Secondo lui tutto il male proveniva da questo Io individuato e indicava la salvezza nel ridurre questo Io all'amorfo, cioè al non individuato e non individuabile. Ed è indubitato che invidia, gelosia, disprezzo, odio, orgoglio, concupiscenza, vanagloria tutte le ambizioni cadono se non sono più riferibili all'Io.

Ne possiamo avere una riprova nella non soffeenza delle emozioni che ci fa provare l'arte nelle sue estasi che sono di sola gioia, perchè, come ho già notato, queste emozioni, queste passioni, questi dolori sono senza sofferenza in quanto sono vissuti e sentiti nell'assoluto e non mai riferiti al proprio Io.

Questo mi pare dia ragione a Budda: l'annullamento dell'Io, come soggetto delle passioni, porta alla felicità.

Per altra strada allo stesso concetto arriva la filosofia yoga, che non rinnega l'Io, anzi lo porta al suo massimo potenziamento per arrivare infine alla coscienza cosmica, cioè al vivere l'Io nel tutto che è la suprema aspirazione e il raggiungimento della perfezione secondo la filosofia yoga; sentire l'Io che vive nell'assoluto universale senza alcun riferimento

di differenziazione per il proprio Io. I mistici di tutti i tempi e di tutte le religioni nell'aspirazione e nel raggiungimento della loro meta, attraverso la sofferenza e le privazioni del corpo e la umiliazione di tutte le passioni, che sono tali in quanto si riferiscono all'Io, arrivano ad una specie di annullamento del proprio Io e a fonderlo nella coscienza cosmica che si identifica con Dio.

In un certo modo si può dire che i mistici riescono, con la elevazione del loro Io fino a Dio, ad evadere dalla vita e dai suoi dolori.

L'evasione dalla vita e dai suoi dolori, alla quale l'arte ci porta con i suoi superiori godimenti spirituali e alla quale i mistici arrivano attraverso le loro estasi, è una necessità assoluta nell'uomo e ci è per così dire imposta dalla natura stessa.

MANI. — In che modo?

PIRRO. — Mi pare che la natura stessa abbia dato all'uomo non solo la possibilità, ma la necessità di evadere dalla vita e quindi dal dolore, ogni dodici ore cioè periodicamente nel sonno.

Il sonno è sempre o quasi accompagnato dal sogno, e il sogno ci trasporta in una vita alla quale non partecipa la materia!

Consideriamo questa verità che è anche un profondo insegnamento.

La natura stessa ci indica la strada: « Io ti ho dato il sonno — e il mondo dei sogni dove si vive, si agisce in tutte le apparenze della vita materiale senza che la materia, il corpo, prenda parte — e senza che così la vita sia sofferenza reale ».

Ah! quale prezioso insegnamento da questo fatto così semplice e così male capito del sonno — riposo per il corpo — e del sogno — vita della psiche!

Non abbiamo bisogno di sapere che cosa sia il sonno e che cosa sia il sogno. Vediamo piuttosto di imparare che cosa significano, e che cosa insegnano. Sarà anche un ragionamento meno comune; pochi si sono preoccupati di dedurne degli insegnamenti.

Forse la saggezza che alla nostra civiltà è mancata è precisamente questa: invece di preoccuparsi tanto di spiegare i fatti e la fenomenologia della natura, cercar di capire che cosa possono insegnare per regolare la vita...

Ogni dodici ore dunque, con un bisogno che supera tutti gli altri bisogni tanto che prende anche contro la volontà dell'individuo e malgrado i suoi sforzi più decisi, l'uomo deve dormire! Piomba in questo stato nel quale la coscienza dimentica le sue preoccupazioni, i suoi mali, i suoi dolori sia fisici che morali.

E in questo stato il sogno viene a popolare con immagini di ogni sorta: rosee, belle, fantastiche, impossibili o inverosimili, la inattività del suo corpo e l'inattività della sua coscienza.

E' un'evasione totale e completa dalla vita e dai suoi mali, così totale e completa, così bella e piacevole, che molte volte al risveglio e alla ripresa dell'attività e della coscienza si prova un grande rammarico, perchè è terminata l'evasione e rientriamo nella vita!

Si è detto che il sonno rappresenta la necessità del riposo per il corpo. E' vero, ma solo per una parte del corpo. Perchè durante il sonno, se riposano i muscoli e in parte il sistema nervoso centrale, tutto ciò su cui può agire la volontà dell'individuo, continuano però a lavorare ininterrottamente tutti gli organi: cuore, polmoni, stomaco, intestini, fegato tutte le glandole a secrezione interna e tutto il sistema nervoso del gran simpatico che le dirige. Mi pare che si esageri quando si dice che nel sonno il corpo riposa. In fondo nel sonno non riposano che i sensi: vista, udito, (quando può riposare perchè con i rumori delle città moderne lo può fare assai poco) odorato, gusto e tatto. Tutto il resto continua a lavorare. D'altra parte non si può negare che dopo il sonno ci si senta riposati! Da che cosa può provenire questo senso di riposo, se la maggior parte degli organi continuano invece a lavorare?

E perchè l'uomo comodamente sdraiato sul letto, occhi chiusi, membra rilasciate e nel silenzio — non riposa — cioè riposa solo quando dorme?

Se l'uomo riposa veramente solo quando dorme, non è logico concludere che riposa solo quando la sua coscienza è allontanata dalle sue normali funzioni di presenza e di vigilanza? E dove possiamo collocare questa benedetta coscienza, così difficile da definire, se non nelle facoltà psichiche dell'uomo? cioè nel suo Io?

Se abbiamo tutte le ragioni di credere che quando l'uomo dorme la sua coscienza vaghi lontana dal suo corpo, non è logico concludere che questa

è la condizione necessaria per il riposo, che cioè la coscienza sia staccata o lontana dal corpo?

Ma in questo caso — che abbiamo visto — è la condizione sine qua non per il riposo vero e completo, è il corpo che riposa o non piuttosto la coscienza? O non piuttosto l'allontanamento di questa è la condizione necessaria per il reciproco riposo?

Comunque sia, certo è che al riposo vero e completo è necessario questo allontanamento della coscienza dal carpo, che equivale poi a dire l'allontanamento dell'Io psichico dalla materia corpo! Si ha un bel negare la duplicità di materia e spirito! questa duplicità si impone ad ogni passo, in tutti i fenomeni!

In questo allontanamento della coscienza dal corpo durante il sonno è il grande insegnamento che, secondo me, è racchiuso nel sonno. Perchè sia possibile la vita è necessario, periodicamente necessario, che l'Io, la coscienza non senta di vivere, o meglio non senta di vivere attorno o racchiuso, limitato dalle possibilità della vita materiale. Per vivere è necessario evadere dalla vita. Per vivere è necessario evadere dalla materia! Non è lo stesso che dire che per l'Io, la psiche, la coscienza, lo spirito dell'uomo è un peso la materia, una condanna? Non è questa la conseguenza di quella caduta originale dello Spirito puro nella materia, nel corpo?

E questo ci insegna che dovunque vadano questa psiche, questo Io, questa coscienza nel sonno, è necessario però si allontanino dalla materia, ritornino per così dire nel loro mondo che non è la materia.

Non ti pare degno della più grande meditazione questo fatto? che racchiuda un prezioso insegnamento? O non piuttosto la nostra civiltà se ne è in un modo particolarmente grave allontanata? Si cercano le ragioni di uno spaventoso aumento della malattie nervose e degenerative che hanno ormai nelle statistiche preso il posto delle malattie infettive, così da annullare i soli risultati ottenuti nella lotta contro le malattie. Se pensi a ciò vedi quale significato abbia. Si è riusciti a vincere solo le malattie la cui causa è visibile e materiale (bacteri) le malattie che una volta più infierivano e si assiste ad uno spaventoso accrescersi delle malattie mentali e degenerative!

Non ti pare il logico risultato di una civiltà tutta basata sulla materia e preoccupata solo di essa? tanto da non dare allo spirito, alla psiche, le condizioni necessarie alla sua vita? E se il manifestarsi dello spirito e della psiche è diventato così spesso anormale, non vuol dire che in un certo modo le sue possibilità di manifestarsi normalmente, cioè equilibratamente, non sussistono più?

Noi, dicono i fisiologi, ignoriamo dove e in qual modo, come direbbe il Bergson, si inserisca lo spirito o la coscienza nel corpo fisico. Ma è poi sicuro che si inserisca?

E se fosse solo un accompagnamento, una specie di associazione fra lo spirito e la materia?

L'impossibilità che ha la fisiologia di trovare il punto dell'inserzione, di incontrare, come dicono altri, la coscienza (leggi psiche) fra gli organi del cor-

po o nel cervello, e tutti i fenomeni dei quali abbiamo già parlato di metapsichica, di chiaroveggenza che dimostrano un sussistere completo e staccato dal corpo di tutte le facoltà superiori dell'Io, non devono far pensare veramente a questa unione di due entità diverse: spirito e materia che formano la vita stessa?

Ci vuol altro che respingere questo concetto perchè è un concetto metafisico. Ci vuol altro che respingerlo perchè la scienza non vuole e non può con le sue tecniche ritrovarne le prove fra gli organi del corpo!

Ora se la scienza che ha vinto le malattie infettive, dopo le scoperte di Pasteur, si è vista accrescere attorno le malattie degenerative e mentali, dipendenti evidentemente da un campo o da un mondo che è fuori da quello suo normale di lavoro e di ricerca e si trova completamente impotente ed ignorante davanti ad esse, questa scienza non dovrebbe ricercare altrove le cause che non trova nel corpo? E tutto questo non prova che evidentemente la nostra civiltà ha peccato e pecca di troppo materialismo ed è punita ora precisamente del suo peccato? Non prova che con i risultati ai quali è arrivata ha provocato questo spaventoso allarme dalla natura stessa delle malattie degenerative e mentali?

MANI. — Sì, il risultato della nostra civiltà è questo. Ma se è evidente che tale è il risultato, per averne una prova diremo così a posteriori, bisognerebbe dimostrare che se la nostra civiltà è materialista, e a ciò

si deve questo risultato, le civiltà passate lo erano meno della nostra.

PIRRO. — Il fatto è facilmente dimostrabile. Se le civiltà che ci hanno preceduto e che noi qualifichiamo così correntemente di barbare, erano più grossolane nei costumi e meno raffinate della nostra, se le comodità della vita erano un minimo rispetto a quelle di ora, erano sicuramente meno materialiste della nostra, poichè erano tutte sicuramente più religiose della nostra.

E che cosa rappresenta la religione quando è veramente sentita, se non la spiritualità messa per così dire alla portata delle menti?

La religione col suo richiamo ad una potenza superiore, alla spiritualità, a Dio, regolava una volta tutta la vita pubblica e sociale e quella familiare, privata e intima. Questo dava a tutti il modo di trasportarsi col pensiero in un altro mondo, di evadere così dalla vita quotidiana, offrendo un'oasi di tranquillità, di fede, di speranza nella quale lo spirito, la psiche, trovava serenità e riposo.

Per poter immaginare quello che per i nostri lontani antenati doveva essere l'acquietarsi dello spirito nella pace della fede, con l'ingenuità e l'abbandono che essi dovevano provare, essi — fanciulli rispetto a noi, della civiltà attuale — mi pare che nulla possa servire come il riportarci alle nostre impressioni di giovinezza quando vivevamo con profonda ingenua fede le feste della religione, le grandi solennità: Pasqua, Natale!

Ah! quale gioia la Messa della notte di Natale!

L'attraversare imbacuccati, tenuti per mano dal babbo o dalla mamma, il paese freddo e buio, sotto la neve, arrivare alla chiesa brillante di un tripudio di luci, inondata dal profumo dell'incenso e dalla mirra, e cantare i cori osannanti a Cristo nato e auguranti pace agli uomini di buona volontà!

E poi tutti felici per aver celebrato la nascita del Divino Bambino ed averne ammirato l'umile culla nel Presepio circondato dai pastori e dalle pecore, andar a casa ed assistere ai preparativi del focolare. Un grosso ceppo veniva posto sul fuoco che doveva ardere tutta notte. Intorno al focolare si disponevano tre sedie, perchè nella ingenua immaginazione (che per noi piccoli era verità sicura, poichè lo credevano il babbo e la mamma, i « grandi ») si era certi che nella notte la Madonna con S. Giuseppe avrebbero visitato anche la nostra casa, sebbene povera e umile; sulla sedia di mezzo il Bambino sarebbe stato deposto per scaldarsi e sulle altre due avrebbero riposato la Madonna e S. Giuseppe! Poi si andava a letto nella speranza di poter sentire le parole che la Madonna avrebbe detto al Bambino e con questa speranza ci si addormentava felici!...

Ahimè! Io penso che forse rappresentiamo l'ultima generazione che ha avuto nei suoi bambini queste pure e profonde gioie, vere oasi dove il nostro spirito ingenuo viveva felice!

I bambini dell'oggi le ignorano; ora essi sanno i nomi dei pugili più potenti, dei portieri più abili, dei ciclisti più veloci, degli attori cinematografici più im-

pressionanti nel compiere uno scasso o nella fuga dopo un delitto!

Essi non sono più ingenui. Hanno una disinvoltura che non era nella nostra generazione!

Sanno tutto, non si maravigliano di nulla e al posto della fede hanno le loro opinioni, discutono sui diversi eroi dello sport o del cinematografo. Press'a poco fanno le stesse cose dei loro genitori, dei « grandi »!

Per gioire ci vuole l'abbandono, ci vuole la fede anche, la fede nella possibilità di gioire! La nostra civiltà ha tolto anche questa possibilità e l'ha tolta non solo ai « grandi » ma anche ai bambini. Dove e quando noi possiamo gioire, se non crediamo più nella possibilità di gioire? Poichè i superiori piaceri dell'Arte non sono di tutti, e l'arte che può essere alla portata di tutti arriva non alla gioia dello spirito, ma ad un superficiale appagamento dei sensi o ad una esaltazione delle passioni che, ahimè!, esistono anche troppo nella vita, c'è da maravigliarsi se la nostra civiltà soffre ora di malattie psichiche e mentali, più di quello che le civiltà antiche non soffrissero di malattie infettive? Se il sonno ci dà il formidabile insegnamento della necessità di evadere dalla vita, cioè di far evadere dalla vita la nostra coscienza, possiamo vedere che è proprio quello che è meno possibile fare nelle abitudini create dalla civiltà moderna.

Della religione abbiamo già visto — ora neanche i bambini credono più — e le possibilità dell'evasione date dalla religione dipendono evidentemente dalla fede profonda intera e completa. Dove trovar-

la? Anche per quello che poteva essere la morale religiosa, non sappiamo che contro questa si è creata una morale sociale, una morale biologica ed una morale utilitaria?

Vediamo le altre possibilità di evasione.

Il minimo possibile per poter ottenere un'evasione dalla vita è poter dare un diverso corso ai nostri pensieri, alla nostra coscienza e per un certo tempo!

Ora è precisamente quello che la nostra civiltà rende quasi impossibile! Telegrafo, telefono, radio, giornali sono altrettante catene che vietano questa evasione dalla vita, questo cambiar corso ai nostri pensieri!

Quando la gente va in campagna per riposare la prima condizione dovrebbe essere cambiare vita, idee e pensieri e la cosa sarebbe facilitata dal cambiare il luogo; il giornale ci darà le notizie non solo della città che abbiamo lasciato, ma di tutto il resto del mondo, e generalmente si prenderà anche lo stesso giornale che si leggerà, poniamo in riva al lago, invece che in tram o in ufficio. Ma ognuno continuerà leggendolo a interessarsi, ed allo stesso modo, e alle stesse cose. Il signore alle quotazioni di borsa e dei vari mercati, la signora alla rubrica della moda ed il primogenito alle gare sportive, la signorina continuerà il romanzo che aveva incominciato in città. Quale sarà il cambiamento delle idee in queste relative coscienze? Ci si è allontanati dalla città per sfuggire i rumori e la folla. Ma si vorranno sapere i risultati di quella tale partita di calcio, o di non importa quale gara sportiva, e si aprirà la radio, dove

si potranno vivere momento per momento le fasi della gara, sentire le urla della folla o i suoi applausi; la si vivrà *come se ci fosse!* Quali cambiamenti di pensieri si avrà così nella testa di queste persone?

Alla sera aprendo la radio si assisterà allo spettacolo del teatro prediletto, con l'attrice o il cantante prediletto, e se ne parlerà allo stesso modo di quando si era in città. Dopo un mese di questa vita si tornerà in città e non si sarà riusciti ad interrompere neanche per un giorno i propri pensieri, le proprie ansie, le proprie preoccupazioni. Non diversamente se si farà un viaggio più o meno lungo: radio, giornali, telegrafo, telefono impediranno inesorabilmente la possibilità di cambiare corso ai nostri pensieri! Ed è logico sia così. Telegrafo, telefono e radio sono state appunto inventate per non interrompere mai la vita, la propria vita, per poterla vivere sempre eguale non importa dove, e per poterla vivere sempre identica facendo non importa che cosa. Così anche al bagno, anche radendosi si apre la radio e così si segue la vita!

Ebbene dove se ne va l'insegnamento profondo che la natura ha dato col sonno e col sogno? Il sonno è l'interruzione della vita della coscienza. Nel sogno questa intenzione è popolata da immagini nuove, svariate o impossibili o assurde, ma sempre diverse da quelle della vita. E dimenticavo il cinematografo che della vita è la fotografia animata, quindi la vita, senza mai poterne uscire!

Quasi ad accrescere queste continue riproduzioni e trasmissioni della vita, l'arte stessa, nel suo decade-

re, è diventata verista! La pittura, la scultura, il teatro fanno quello che non hanno mai fatto e lo fanno solo da poco più di un mezzo secolo: sono diventate veriste. Così nella pittura ritroveremo i momenti della nostra vita fissati — *con grande verità* — nel teatro vedremo riprodotti non più i palazzi fantasiosi come un sogno dei re o dei principi, ma il nostro povero appartamento o la nostra squallida soffitta, e le miserie dei personaggi rappresentati ci faranno pensare *con tanta verosimiglianza* alle nostre!

E pensare che tutte queste attività si sono affannate e si affannano, le arti dimenticando le loro finalità, e queste invenzioni moderne rispondendo allo scopo per il quale sono state create, per riprodurre la vita più *verosimile* che sia possibile!

Quando un grande dolore, una tragedia colpisce qualcuno, che si fa? che si tenta per impedire che la tragedia materiale divenga anche una tragedia mentale? Si cerca di far cambiare il corso ai suoi pensieri, perchè l'idea fissa non porti allo squilibrio mentale come tante volte accade! Si potrebbe dire senza esagerazione che la nostra civiltà mantiene nella mente di tutti una spaventosa quantità di idee fisse, di impressioni fisse, di sensazioni fisse, cioè sempre identiche a se stesse!

C'è da meravigliarsi se tanti ammalati mentali, tanti pazzi popolano i nostri manicomi che bisogna annualmente ingrandire perchè non bastano mai?

Il dominio e lo sfruttamento delle energie della materia hanno completamente attratto ed assorbito l'uomo; egli se ne è tanto compiaciuto da farne per-

vadere la vita sua e della società tutta e ne ha i risultati dannosi che abbiamo visto.

Che cosa ha fatto la nostra civiltà per il nostro spirito? Abbiamo visto con evidenza che è assurdo negare che l'essenza dell'uomo è materia anima e spirito. Ed è logico che perchè in questa unione l'equilibrio si mantenga, noi dobbiamo dare ad ognuno di questi nostri componenti il nutrimento, le cure, le occupazioni che a ciascuno di essi necessità. Che cosa diamo noi con la nostra vita moderna, con la nostra attività intensa, sovraccarica, tumultuosa ai nostri componenti superiori, anima e spirito? Lasciamo la prima in balia delle passioni più smodate, saltuarie, frammentarie, che seguono periodi di torpore e di sonno. Quale meraviglia se nei bruschi e violenti risvegli da questi talvolta lunghi sonni e torpori, questa anima disorientata agisce così violentemente, così sconsideratamente, così disordinatamente come durante il tempo e la durata delle passioni?

E per il nostro spirito che facciamo noi?

Quando mai diamo a questo spirito la possibilità di ritrovare se stesso, di studiare se stesso, di conoscere se stesso? Dove, quando e come noi occidentali diamo allo spirito queste possibilità, con la meditazione tranquilla, col raccoglimento passivo o meglio libero? Quando o dove si insegna nella nostra educazione a meditare senza soggetto obbligato?

Quando cioè si dà allo spirito questo soggetto da meditare: meditare su se stesso? Che è un soggetto

non obbligato, che dovrebbe essere la parte principale, del « nosce te ipsum »?

Ah! questi occidentali che disprezzano tanto nel loro affrettarsi per inutilità materiali, la lentezza degli orientali, le loro ore passate apparentemente nel far nulla, ma solo a meditare? Quanti occidentali sono ancora capaci di capire il *meditare?* Sono ancora capaci nella meditazione di ricercare, trovare capire e fortificare il proprio spirito? E' stato detto che la solitudine fortifica lo spirito, il carattere, la volontà! Quando e dove noi possiamo trovare la solitudine? Anche se non vogliamo avere la radio, in qualunque paesetto perduto, in qualunque angolo della terra saremo costretti a sentire quella del vicino. E' la vita che ci prende, che ci travolge, che ci porta nel suo ingranaggio! E pensare che tanta gente si compiace di questo! L'incoscienza è arrivata al massimo!

Il risultato della nostra civiltà è veramente impressionante. Il progresso della chimica e l'industrializzazione della produzione ci ha dato delle farine sprovviste dei loro elementi vitali, perchè possano conservarsi e il pane sia più bianco; i cereali e la frutta coltivati in massa hanno migliorato forse la apparenza, ma depauperata la sostanza; le galline stesse con una alimentazione artificiale producono più uova, ma queste uova sono meno nutrienti. Si danno al corpo cibi apparentemente più delicati, sostanzialmente insufficienti. D'altra parte la nostra civiltà con gli agi, le comodità, il riscaldamento, la diminuita necessità dello sforzo e del movimento fi-

sico, ha tolto al corpo la possibilità dell'esercizio delle funzioni di adattamento che è quanto dire delle funzioni che lo portano al suo massimo sviluppo, al suo massimo potenziamento. Ed è forse la causa di tutte le malattie degenerative che hanno un così impressionante sviluppo.

D'altra parte avendo legato, circondato, attaccato l'uomo alla vita in tutti i modi senza alcuna possibilità di evasione, avendo tolto alla sua psiche tutte le oasi di serenità, di pace e di riposo ha reso così frequenti e gravi i disturbi e le malattie mentali. E' confortante vedere che si incomincia almeno a constatare questo risultato, a gettare l'allarme da parte di medici e biologi di valore, anche se non si vede quale possa essere il rimedio, che non dipende certo nè dalla medicina e neppure dalla scienza, che indirettamente è in parte responsabile di questo stato di cose!

E' un problema che dovranno risolvere i nostri figli e soprattutto i nostri nipoti e certo noi lasciamo loro una pesante eredità.

L'avvenire non si presenta facile, poichè se non intervengono fattori che non sono ancora in azione, non si vede come, data l'organizzazione attuale della nostra civiltà, questa, senza sconvolgere le sue basi finanziarie e industriali, possa rimediare ai danni che l'attuale stato di cose rende sempre più evidenti. Esiste tutta una vasta letteratura d'immaginazione che tenta offrire un quadro di quello che sarà la civiltà fra mille, tremila anni! Bisogna augurarsi che questi romanzieri, ipotetici profeti, siano dei falsi profeti, perchè se la civiltà come è ora offre così gravi in-

convenienti, che sarebbe portata ai suoi estremi sviluppi?

Nessuno di questi immaginosi profeti ha mai dubitato che la civiltà attuale possa avere degli errori fondamentali che col tempo cerchi di correggere, e voglia porre riparo alle loro conseguenze gravissime. Tutti coloro che hanno voluto con la fantasia precorrere il tempo e descrivere come sarà il mondo nel lontano futuro, non hanno potuto o saputo che immaginare l'elefantiasi dei difetti, delle ingiustizie, delle bestialità, delle crudeltà, degli odii, dei delitti che agitano la nostra epoca. Così operai divenuti automi, intellettuali divenuti mostri tutto cervello; nella vita materiale velocità spaventose, bolidi addirittura che solcano le città, dove le strade non sono che specie di piste. Strade che sono piste per questi bolidi, case grattacieli che sono terrazze di lancio per altri bolidi che saettano l'aria.

Le guerre poi saranno tali che la terra non basterà più a contenerle e che sconfineranno dalla terra per andar su Marte e su altri pianeti. Che saranno poi queste guerre! Distruzioni a mezzo di raggi invisibili che annienteranno intieri eserciti o nazioni al completo!...

Ah! lasciami pensare che una così miseranda evoluzione dell'umanità non può essere che un sogno di fantasie alcoolizzate, degenerate, pazzesche, allucinazioni di pazzi furiosi!

Lasciami pensare, e lo spirito è la base sulla quale mi è dolce edificare, lasciami pensare che invece lo avvenire dell'umanità sarà unicamente dominazione

dello Spirito con quanto ha di più nobile, di più alto, di più puro, quale è la sua origine! Lasciami pensare che non bolidi d'acciaio percorreranno le strade delle nostre future città, e l'azzurro del cielo, ma bolidi di pensiero che gli uomini si lanceranno a quella velocità che mai nessun corpo materiale potrà raggiungere, ma a quella meravigliosa velocità — che è oggi velocità limite estremo — la velocità della luce! Sì, sarà a questa velocità che gli uomini si scambieranno le idee, sarà a questa velocità che il pensiero, fratello o figlio della luce, percorrerà gli spazi; e lasciami credere che questi pensieri non saranno pensieri di odio, di invidia, di gelosia, di superbia, di vendetta; ma che l'uomo avendo finalmente capito perchè *egli sia nato dall'amore*, avrà anche capito che alla sua origine egli deve necessariamente ritornare: all'amore. Non all'amore ristretto, limitato ad un solo essere, ma all'amore per tutti, a quell'amore che uno dei più grandi profeti dell'umanità, S. Francesco, vaticinava non solo per gli uomini, ma per tutti gli esseri della terra: per la terra, per l'acqua, per la luna, per il sole! E lasciami pensare che l'uomo, che sarà sì ancora fatto nella sua veste esterna di carne ed ossa avrà finalmente capito che questa è un simulacro, una corteccia, solo una veste, e transitoria per quello che egli è veramente: una scintilla, una goccia, un nulla che è un tutto perchè scintilla, goccia che viene dallo Spirito infinito nel tempo, infinito nello spazio che è il

TUTTO!

Pirro — Le nostre conversazioni sono terminate. Per farne un quadro riassuntivo, dal quale risulti il parallelismo nelle diverse ricerche che abbiamo fatto sul Vero, sul Bello, sul Bene ho preparato questa tavola. Eccola:

Mondo materiale	Per il Vero: Sensi e strumenti per potenziarli.	=	Scienze positive e sperimentali.
	Per il Bello: Parole Suoni e Colori.	=	Opere d'arte sensoriali e decorative.
	Per il Bene: Corpo, Organi e Sensi.	=	Sensazione di dolore e di piacere, amore fisico e sensuale.

proseguendo

Al di là della materia	Per il Vero: Intuizione e Veggenza.
	Per il Bello: Opere d'arte emotiva o passionale.
	Per il Bene: Amore platonico o spirituale.

attraverso

l'*Astrazione*	Per il Vero: Filosofia e Matematiche Superiori.
	Per il Bello: Arte spirituale.
	Per il Bene: Amore universale.

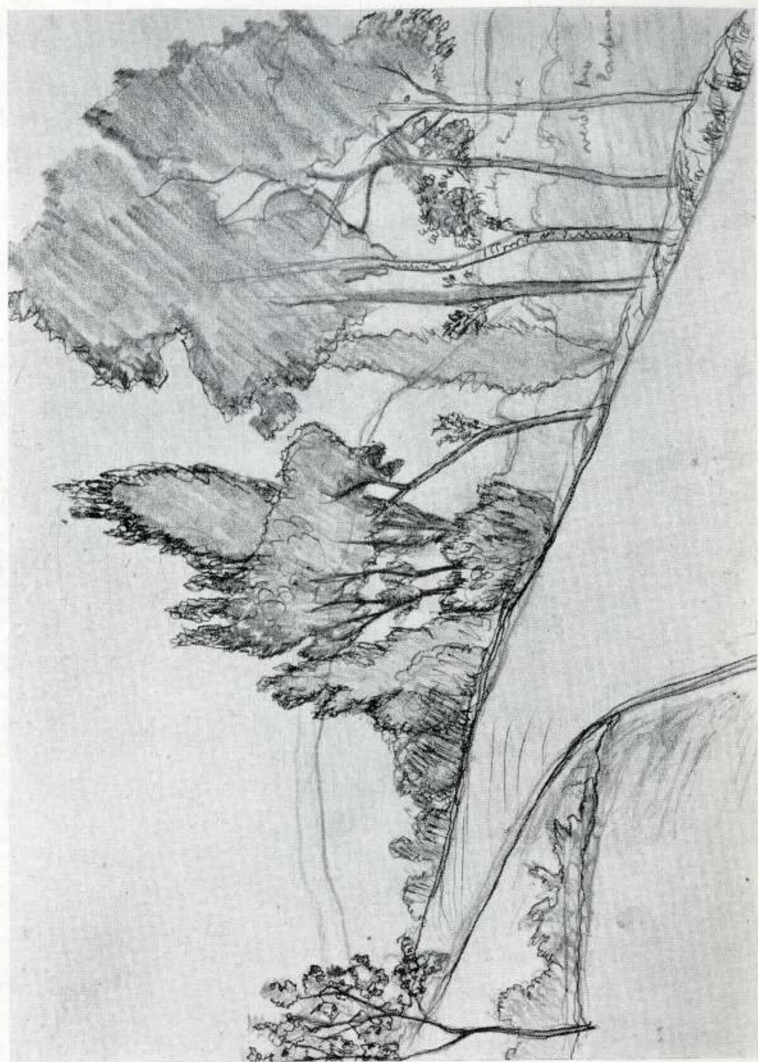
si arriva allo

Spirito



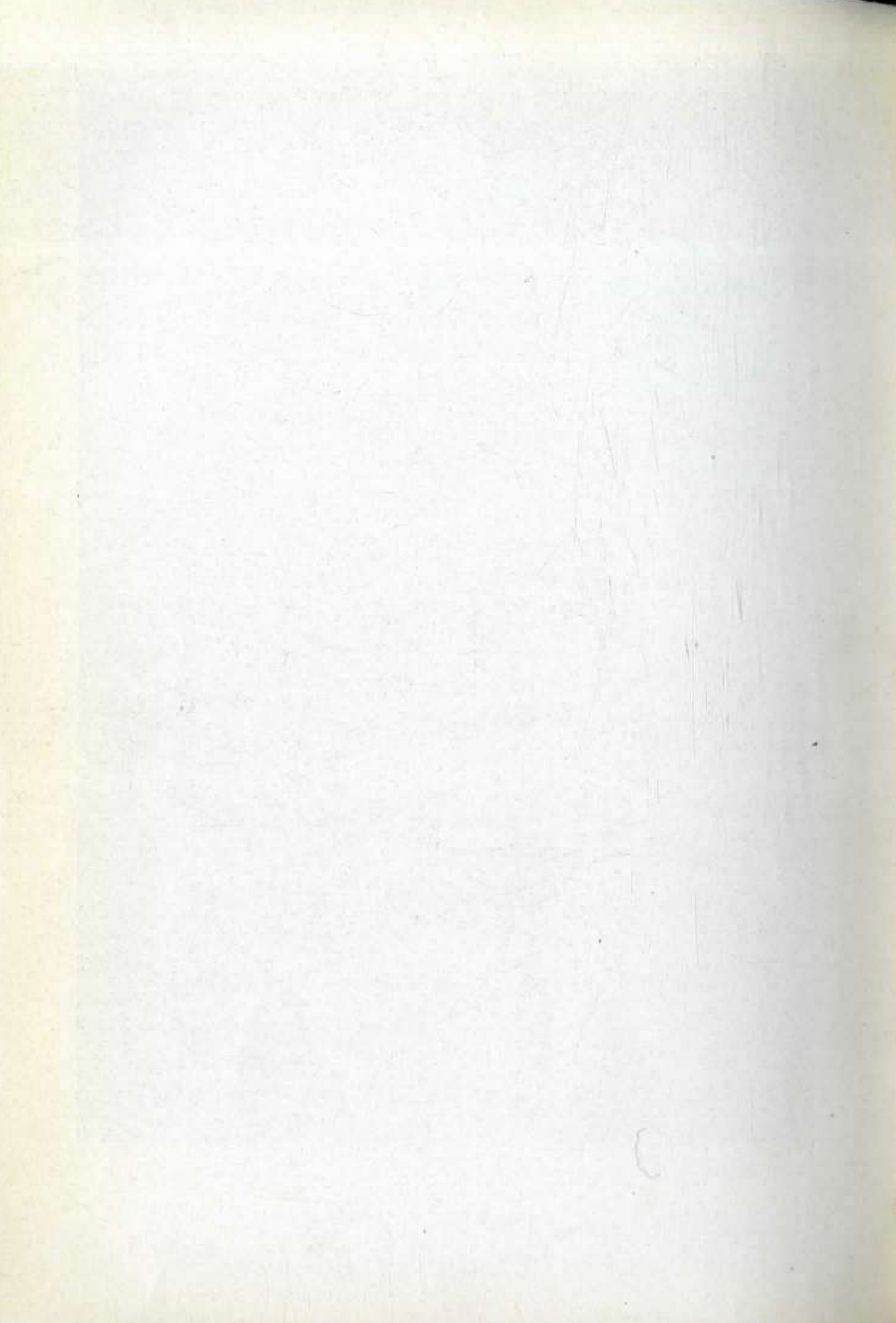
DISEGNI DELL'AUTORE

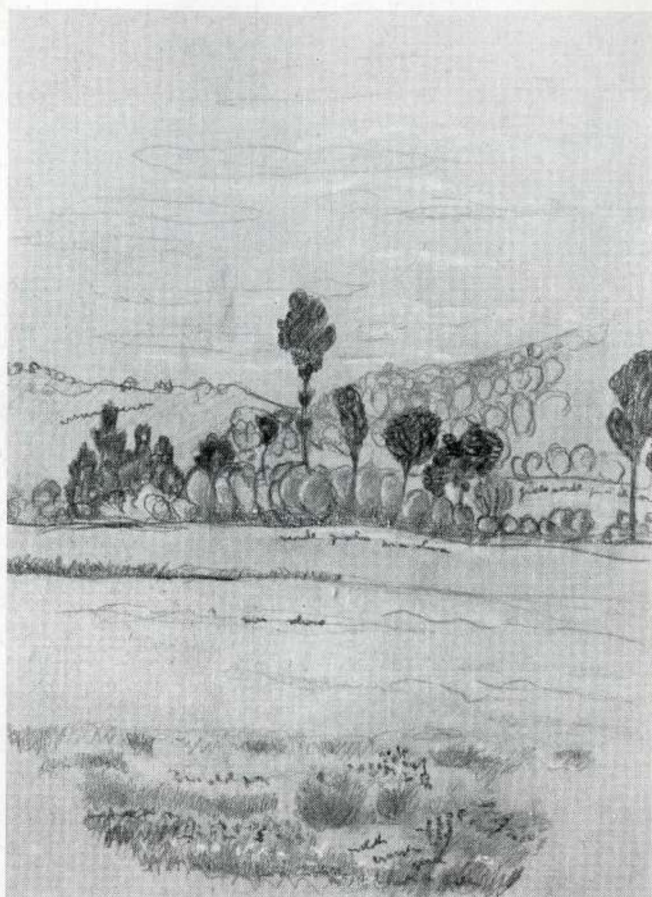




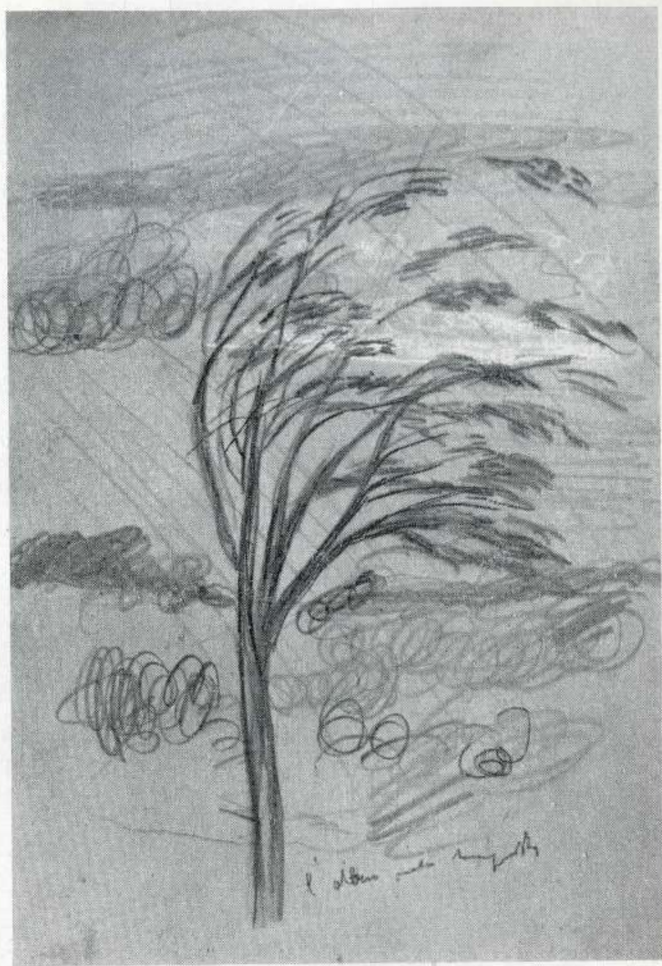


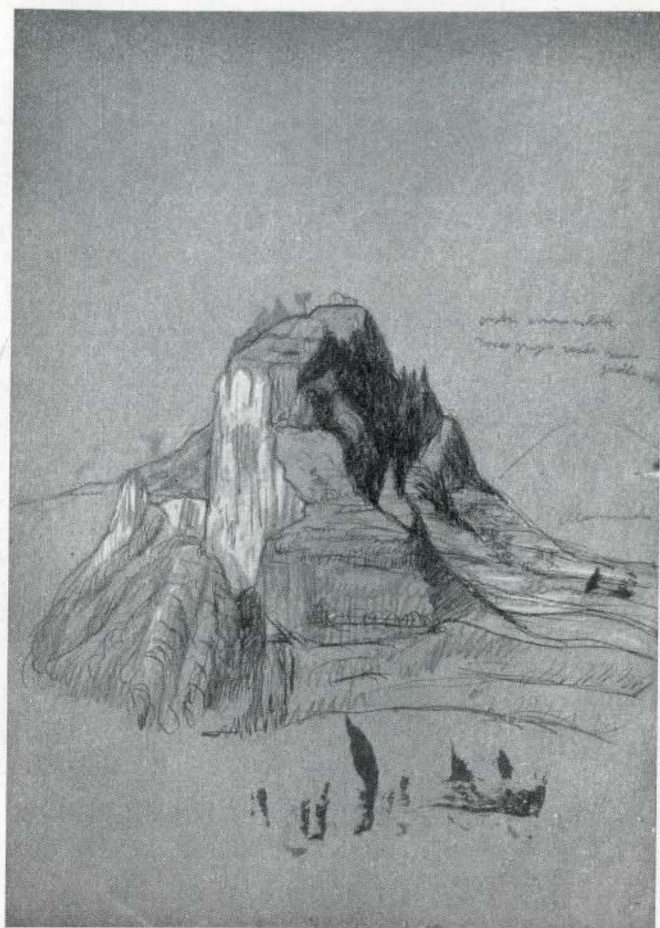














Di quest'opera vennero stampati
1000 esemplari numerati da 1 a 1000

Copia N. 399